eugen simion

ISBN : 973-21-0340-x

ISBN : 973-21-0341-8

1393

Vol. I + II : 976 Lei
4 lei T.L.
TOTAL : 980 Lei

editura minerva

Astăzi, îl regăsesc, după ce am tocit cu coatele aceleași bănci de școală și cu sufletul același praf de aripă de flutur — împlinit și în luminoasă maturitate.

El și-a făcut din modul echilibrat și adânc de a gîndi o respirație, iar din modul curat și pe-ndelete de a cumpăni — inspirare.

Foc de inteligent, el este însă, mai întîi de această povară, talentat.

Dorul de Apollo și-l strigă parcă din brațele lui Dionysos.

Eugen Simion reprezintă și este intelectualul român autentic.

Creator de ramură cu umbră, adică nepot de stejar și văr primar cu mărul domnesc.

Cartea Domniei Sale *Scriitori români de azi* este cea mai de seamă de la *Istoria literaturii* române a lui G. Călinescu, întru dragoste de literatura patriei, după opinia inimii noastre.

NICHITA STĂNESCU
1974

eugen simion

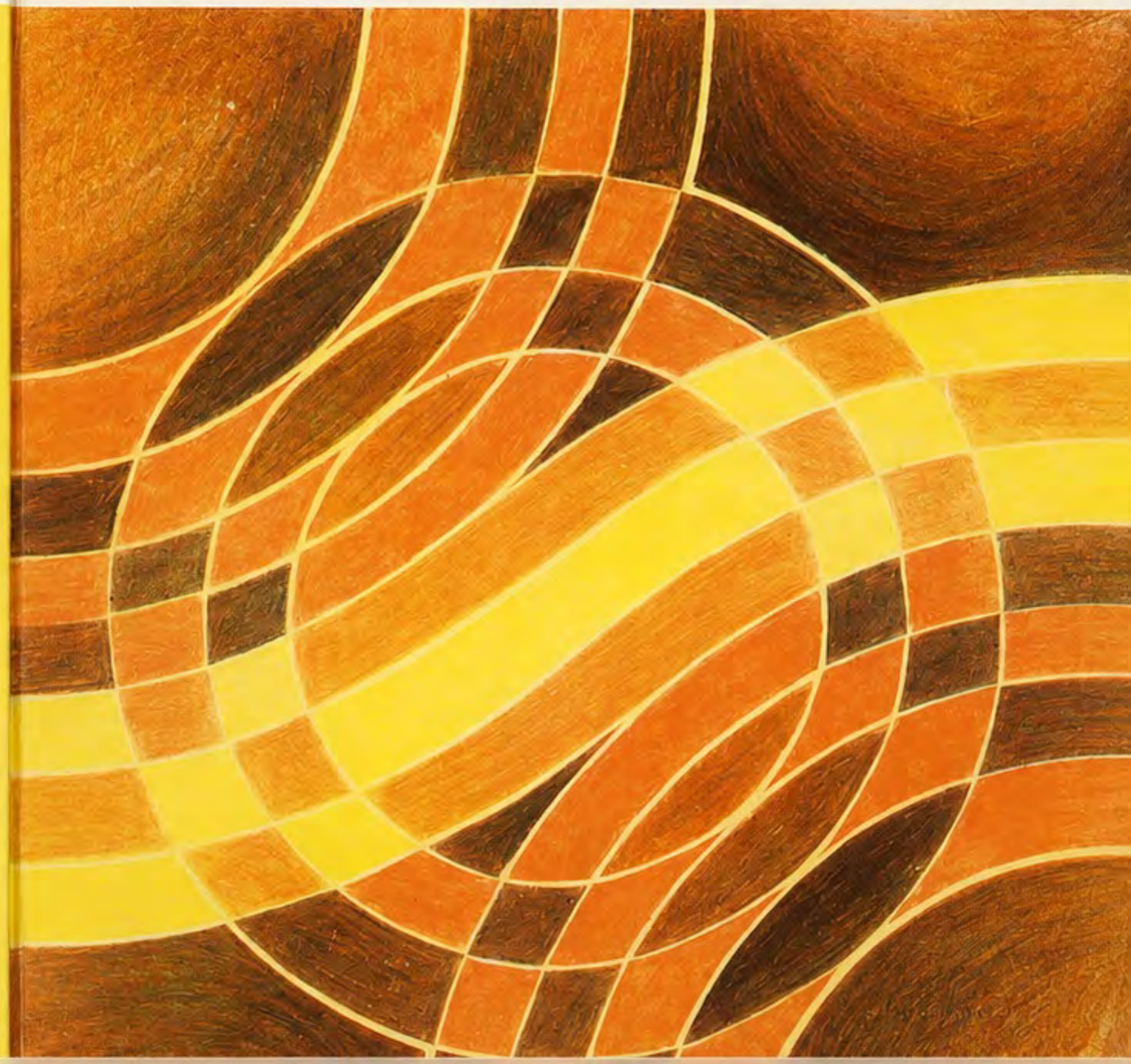
1393

fondată în 1895 bpt serie nouă

eugen simion

întoarcerea autorului

★★



CLUBUL CĂRȚII DIGITALE
BIBLIOTECA ALEPH

Ilustrația copertei de Francisc Kalidi

Ediția a doua după Eugen Simion, Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă, Editura Cartea Românească, 1981

eugen simion

întoarcerea autorului

ESEURI DESPRE RELAȚIA CREATOR-OPERĂ

**

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1993

EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

ISBN 973-21-0342-6
ISBN 973-21-0341-8

Pentru această versiune toate drepturile rezervate Editurii Minerva (BPT).

MARIN PREDA. OMUL MORAL ȘI BLESTEMATELE CHESTIUNI INSOLUBILE

„Scriitorul care aspiră spre o viziune totală asupra lumii se trezește, după o dramatică experiență, în fața unui spectacol de temut: abjecția umană".

Va trebui, într-o zi, să scriem (eu sau altcineva) *o viață* a lui Marin Preda, pentru că omul era tot atît de interesant ca și opera. Preda are, în mod sigur, *o biografie* pentru că are o conștiință a existenței. Unii au o viață plină de aventuri, dar trec prin ele fără a lăsa urme. Alții nu se mișcă din orașul lor o viață întreagă și au, cu toate acestea, o biografie fascinantă. Existența lor este un spectacol. Departe „de viața dezlănțuită", ei și-au construit o viață memorabilă la adăpostul ideilor mari. O biografie interioară, aceea care iese din confruntarea conștiinței cu faptele existențiale. E singura, în fond, care interesează. Ea nu explică, evident, opera, dar poate da o idee despre cel care a scris opera. A spune că nu interesează în nici un fel viața celui care a scris *În căutarea timpului pierdut* este o ipocrizie. Interesează, în grad maxim, biografia spiritului care a trăit o bună parte din existența lui retras într-o încăpere tapetată cu plută. Ne place să știm pe cine a iubit, ce credea despre dragoste omul fragil și nevrotic, în ce chip primea ideea morții și ce însemna pentru el prietenia. Despre toate

acestea vorbește, desigur, opera lui Marcel Proust, dar *existența* care face să vorbească opera poate fi tot atît de tulburătoare.

Marin Preda avea o mare *personalitate umană*, cum ar zice Mihail Dragomirescu. O personalitate complexă, construită — cum se spune — din contraste. Dar ce mare personalitate nu este făcută din contraste? Unde sînt acele individualități puternice care să nu cunoască starea de criză? Jurnalele intime ale spiritelor olimpiene ne arată ce oceane în furtună se ascund sub liniștea suprafețelor. Maiorescu, olimpianul, este — în intimitate — un ghem de crize și complexe. Starea de contemplație, la care tind spiritele mari, nu este o stare a inactivității spiritului. Contemplația este starea, doar, de stăpînire și convertire a forțelor divergente. Marii contemplativi sînt marii neliniștiți stăpîniți.

Era Marin Preda un spirit contemplativ? Era, în orice caz, un spirit care tindea spre contemplație. Un spirit care știa să aștepte. Înainte de a scoate o vorbă, de a lua o atitudine, tăcea. Punea între el și lumea din afară un coridor de tăcere. Îl străbătea lent, fără să se observe, pe fața lui plină de aspre iregularități, vreunul din semnele luptei interioare. Cînd se decidea să comunice ceea ce gîndea, spunea fără ocol opinia lui. O relua, apoi, sub diverse forme. Plămădită greu, ideea se consuma iarăși greu într-o suită de justificări. *Cum e, domnule, cu chestiunea aceea?*, îl auzeai că întreabă, așa, deodată, în mijlocul unei conversații... Și relua demonstrația începută ieri sau acum o săptămînă. Ideea căpăta proporțiile unei obsesii și obsesia ținea oarecare vreme. Apoi dispărea și o regăseai, peste un an sau

doi, în noua carte a prozatorului. Acum, da, ideea se consumase, definitiv... Putea să dispară...

Marin Preda scrie, în *Imposibila întoarcere*, că nouă, muntenilor, ne place să vorbim, așa, de dragul vorbirii, „pînă ne dor fălcile". Îi plăcea și lui să stea de vorbă, mai ales cînd era mulțumit de ceva, de două-trei pagini, de pildă, scrise în ziua respectivă. Atunci *se așternea*, cum se zice, la vorbă, spunea anecdote, asculta cu plăcere anecdote noi. Avea un repertoriu al lui și nu ezita să-l reproducă. *Cum e, domnul Preda, istoria aceea cu nevasta parfumierului? Ce ziceați că a zis I. V. Stalin cînd a ascultat, la micul dejun, articolul unui tînăr și inimos gazetar? Dar care a fost, în realitate, dialogul dintre cei doi călători, în tren, în drum spre Ploiești?* — întreba cineva, cu prefăcută inocență, la sfîrșitul unei mese. Și, provocat, Marin Preda nu stătea mult pe gînduri. Povestea cu înfloriturile naive, istoriile care-i plăceau atît de mult! *A, da* — îl auzeai că începe — *chestiunea cu nevasta parfumierului? Dar, bine* — protesta el cu falsă indignare — *cunoașteți deja această anecdotă!?...* Nu mai aștepta negația spectatorilor, începea, cu glasul lui inimitabil, să spună una dintre povestirile preferate... Uneia dintre ele (aceea despre dialogul călătorilor) îi dădea și varianta ardelenească... *Ascultați, acum, la mine*, zicea el în stilul apostolic a lui Pațanghel — *ascultați la mine ce s-a întîmplat cu această anecdotă peste munți*... Nu știu, de ce, prozatorul lua, ca personaj, un cunoscut scriitor de la Tîrgu Mureș. El, acel scriitor, s-ar fi dus acasă, în Transilvania, și ar fi spus prietenilor lui istoria auzită la București. Se prăpădea de rîs scriitorul de la Tîrgu Mureș spunînd această suculentă anecdotă, se prăpădea, nu altceva, numai că

rata poanta anecdotei, răsturna topica frazei și pierdea, astfel, rima... Rima care era totul... Asta voia să dovedească, nu-i așa, că frații noștri de peste munte n-ar prea avea umor... După ce relata această variantă eșuată, M. Preda rîdea înaintea tuturor cu poftă, cu mare poftă, ridicînd glasul spre strigătul de triumf... O mică *petrecere* cu vorbe, o petrecere în care el era regizorul, actorul și cel dintîi ascultător încîntat de comedie...

*

Cine nu-l cunoștea bine își putea face o idee greșită despre psihologia marelui scriitor, văzînd cu ce își trecea (petrecea) timpul... Am scris altă dată (în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii)* despre atitudinea creatorului în viața de toate zilele. Lui Marin Preda nu-i plăceau deloc ifosele omului de litere. Ținea enorm la profesiunea de scriitor și a făcut tot ce-i era în putință pentru a apăra demnitatea, noblețea ei... Nu accepta însă ținuta nefirească, înțepată, a creatorului în relațiile obișnuite. Detesta pe snobi și, în cercurile în care aceștia se învîrteau, Preda nu era un musafir comod. Folosea dinadins, în astfel de circumstanțe, un limbaj slobod, voit insultător, „scîrbos", cum am auzit spunînd pe cineva. Am asistat la asemenea scene și, odată, l-am întrebat pentru ce și-a modificat atît de abrupt stilul lui de a vorbi... Mi-a dat următorul răspuns : n-ai observat, mon cher, că imbecilul de X și cretina de Y vorbeau cu îngăduință despre scriitori, ironizau în chip grosolan profesiunea noastră ? În plus, m-au jignit, ca niște mitocani, fără să le fac nimic... Astfel de tipi infecți nu trebuie iertați pentru că, sub fandoseala lor, se ascunde o profundă vulgaritate... Iată cînd și de ce devenea intolerant, agresiv, „scîrbos" Marin Preda.

Felul lui de a fi era, indiscutabil, altul. Era un om civilizat și, în relațiile cu oamenii simpli, punea o cordialitate și o stimă care pe mine m-au uimit. Era curios să cunoască un individ și, din discuția cu el, afla uneori lucruri interesante : o atitudine, un cuvînt, o mișcare a feței, o coborîre a glasului... De la un șofer de taxi a aflat, într-o zi, vorba „cîrnați". Șoferul spunea ceva și, din cînd în cînd, reteza fraza strigînd : „Cîrnați !"... A reținut această bizară formulă și a construit, în jurul ei, un personaj memorabil (Vintilă din *Cel mai iubit dintre pămînteni).*

*

Revin la *petrecerile* și *tăcerile* lui Marin Preda ! „Petrecerile" se desfășurau în afara spațiului literar. Omul nu voia să renunțe la bucuriile vieții normale și la un stil normal de a comunica. Cînd, după apariția *Moromeților,* l-a vizitat pe G. Călinescu (povestește el în *Convorbiri* cu Florin Mugur, dacă nu mă înșel), a fost dezamăgit de atitudinea marelui critic. El, tînărul prozator, încurajat de succesul *Moromeților,* venise să stea de vorbă cu un intelectual de mare reputație. Se pregătise, probabil, pentru această întîlnire. Spera, poate, ca marele critic să-i spună că i-a citit cărțile sau că le va citi în curînd. Ei bine, întîlnirea s-a desfășurat în cu totul alt chip... Criticul ar fi început să debiteze lozinci : Că el este un intelectual progresist, că luptă neabătut pentru pace, că nu mai poate trăi de reacționarii care mișună peste tot, că este cu hotărîre împotriva burghezo-moșierimii... Nici o posibilitate de comunicare, așadar, între cel mai important critic al epocii și, indiscutabil cel mai

mare prozator al generației ce se afirma. Despărțirea a fost definitivă...

Mai tîrziu prozatorul a scris un articol sever despre *Scrinul negru*. Îmi amintesc cu exactitate de acest articol (apărut în *Viața Românească*) pentru că el a marcat începutul relațiilor mele cu Marin Preda. Tînăr critic, foarte tînăr, crescut în cultul lui G. Călinescu, am fost surprins de judecata aspră asupra romanului care, oricîte cusururi ar fi avut (și are, negreșit), era, totuși, opera unui intelectual de clasă. I-am răspuns numaidecît lui Marin Preda în *Gazeta literară*, la începutul sau la sfîrșitul unui eseu (nu mai știu exact) despre același roman care, prin mișcarea ideilor, tulburase spiritul meu tînăr... Insolența mea n-a fost, evident, bine primită de prozator, dar — lucru rar în relațiile dintre un scriitor și un critic! — prozatorul nu mi-a reproșat niciodată tinereasca mea atitudine. Doream să-l cunosc, citisem *Moromeții* și descoperirea acestui roman a fost, pot spune, un eveniment pentru viața mea. Întîlnirea cu o carte poate fi un act important în biografia cuiva. Iată, mi-am zis, un personaj (Ilie Moromete) care nu seamănă cu nici un alt personaj din cărțile pe care le-am citit. O mare descoperire literară, deci... L-am cunoscut relativ tîrziu pe autorul acestui mare roman, după apariția nuvelei *Friguri*...

*

Preda avea răbdare, imensă răbdare cu colegii lui mai tineri. A și spus, într-un interviu, că trebuie să-i dai șansa unui om să repare o greșeală, să-și corecteze (cînd e vorba de un critic) o eroare de judecată... Nu se grăbea să încheie, după primul semn de inamiciție, un contract de dușmănie

pe viață... N-a dus lipsă, cu toate acestea, de adversari hotărîți să-l scoată din literatură. Să-l scoată, pur și simplu. Cînd a apărut volumul al II-lea din Moromeții (1967), o campanie vastă a fost organizată împotriva cărții. I se reproșa totul, începînd cu priceperea de a scrie. Am avut sentimentul, citind acele pagini indignate (apărute în *Luceafărul* de atunci) că asist la o tentativă de asasinat literar... Au fost, din fericire, forțe literare care l-au apărat, acum și mai tîrziu, pe prozatorul care nu greșea cu nimic altceva decît că avea un talent care provoca, exaspera pe unii dintre colegii lui...

Preda știa, avea tăria să treacă peste aceste incidente. *Nu merită*, mi-a spus odată, pe cînd eram furios la culme pe un confrate ingrat, *nu merită*, zicea el, *să-l urăști. E un cinic meschin. Ură este prea multă pentru el. Disprețuiește-l, nimic mai mult...* De unde-i venea atîta stăpînire de sine și de ce, totuși, și-o pierdea uneori? Omul civilizat, pot spune cordial, devenea atunci agresiv, intratabil. Mulți dintre cei care l-au cunoscut spun: prudența, stăpînirea de sine, așteptarea spiritului pentru o mai dreaptă judecare a lucrurilor veneau la Marin Preda din educația lui țărănească. Stau și mă gîndesc dacă este numai atit. Preda era, desigur, spiritual vorbind, *țăran*, rămăsese țăran, voia să rămînă, moralmente, țăran. Dar sînt atîția care, venind din lumea țărănească în literatură și în alte profesiuni, se adaptează ușor nu moralei orășenești (dacă există una), ci spiritului mahalalei orășenești. Aceștia sînt micii demagogi poporaniști, spirite lucrative, întreprinzătoare, dornice să încheie relații profitabile. Preda îi disprețuia la culme, nu simțea față de ei nici cea mai mică solidaritate.

E suficient să citeşti *Imposibila întoarcere* ca să observi ce idee înaltă îşi face el despre *ţăran* şi despre posibilităţile lui spirituale. A fi ţăran era, pentru el, a fi un om cu o morală inconfundabilă: a avea sentimentul familiei, a cunoaşte şi respecta prietenia, a fi un om moral. Şi a fi ţăran înseamnă, mai ales, a fi un om inteligent şi a vedea ceea ce este profund şi durabil în existenţă... De aici, da, vine în literatura şi în personalitatea lui Preda gustul pentru structurile stabilizatoare, pe această morală se sprijină convingerea lui că lumea nu este atît de complicată încît să nu poată fi cunoscută... Prozatorul nu se resemna în neputinţa de a cunoaşte... Ca şi marele filozof francez, care spune că imperfecţiunea mijloacelor noastre de a ajunge la adevăr nu trebuie să ne împiedice a tinde spre adevăr, Marin Preda credea în putinţa spiritului de a merge spre esenţă. Şi, pentru a facilita cunoaşterea unui fenomen, mintea trebuie să reducă fenomenul la datele lui esenţiale. O *simplificare*, aşadar, care să permită asumarea, cunoaşterea obiectului. Marile probleme găseau, în mintea lui, un răspuns. *Blestematele chestiunii insolubile* căpătau o soluţie. Ce este arta, se întreabă el, dacă nu o încercare de a da un răspuns la aceste terorizante chestiuni ?...

Totuşi, omul nu era previzibil. Spiritul care credea în valorile stabile si tindea, în judecăţile lui, spre stabilitate şi plenitudine, nu era deloc liniştit. Siguranţa de sine, liniştea aceea în faţa evenimentelor, uşoara apatie în mijlocul pasiunilor dezlănţuite în jurul său se ridicau pe un fond de mare neliniştе interioară. Preda era, în termenii cu care Sartre vorbeşte despre Flaubert, un *spirit nevrotic*. Trecuse, la propriu, în tinereţe printr-o

lungă stare depresivă și rămăsese de atunci cu credința că *nevroza* trebuie stăpînită prin tranchilizante, multe tranchilizante. Nevroza, demonstrează Sartre, a format sensibilitatea autorului *Doamnei Bovary* și tot nevroza determină principiile lui estetice. Este un paradox în ceea ce spune Sartre (un paradox de care este conștient) căci nevroza tinde să încurajeze o subiectivitate „idiosyncrasique", iar opera — ei bine, opera lui Flaubert este modelul unei maxime obiectivități. Și, atunci ? Citim din *L'Idiot de la famille* (vol. III, p. 34—35) : „Aceasta [viața lui Flaubert — n.n.] se organizează în întregime în jurul nevrozei sale. În așa măsură încît îi pare cîteodată, în orele lui de descurajare, că, departe de a sacrifica viața sa pentru Artă, Arta este aceea care îi servește drept scuză pentru a nu trăi. Principiile și normele esteticii sale ne-au apărut, de asemenea, a nu fi decît o transpunere a principalelor intenții ale isteriei sale. Este un sistem particular „făcut pentru unul singur", un sistem deci incomunicabil [...] ; este pesimismul absolut și mizantropia turbată a cărei origine nu este cunoașterea lumii sau a oamenilor, ci un oarecare „presentiment", condiție fundamentală a nevrozei, [presentimentul] că este el însuși produsul unei *universalizări* prenevrotice a situației originale (deci familiale)"...

Ar trebui spus că pentru Sartre (ca și pentru Lacan, Michel Foucault) *nevroza*, *isteria* înseamnă cu totul altceva decît înseamnă aceste noțiuni în terminologia medicală tradițională. Întrebarea lui Sartre atinge acest nod gordian : cum este posibil ca o sensibilitate — (o natură) predispusă, printr-un complex de elemente (între care o timpurie și profundă *nevroză*), spre o subiectivitate maxi-

mă, repliantă, să dea naștere unei opere artizanale, *linsă, brodată cu mîna?*... În alți termeni : ce se observă în actul literar flaubertian este faptul că *rațională este regula praxiscului literar,* iar opera finită tinde să aibă perfecțiunea unei *ființe naturale,* ca un arbore, zice Sartre, ca un peisaj...

Demonstrația lui Sartre este lungă și complicată. El vorbește de „frustrarea diabolică premeditată de un tată simbolic", de fantasmele resentimentului, de o *nevroză obiectivă* cu manifestări consternant de variate și complexe... Nu este locul aici să prezint această *saga* critică flaubertiană și, în aceeași măsură, sartriană (prin confiscarea obiectului de către subiect, prin sechestrarea și mistuirea unei opere într-un sistem de gîndire !). Ideea nevrozei poate fi, totuși, fecundă într-o analiză a personalității unui creator. Ea poate explica originea unui număr de fantasme și convertirea (răsturnarea sensului lor inițial) în operă. Pentru a afla secretul operei și al omului Flaubert, Sartre întinde acest „nevrozat" superior pe divanul psihanalizei. Tot Sartre spune că empatia este atitudinea cea mai potrivită pentru a înțelege o personalitate. El, Sartre, avea pentru Flaubert o vie antipatie, apoi a schimbat antipatia inițială într-o atitudine de empatie...

Mi se pare prea simplu (și, totodată, prea complicat) să explici psihologia și opera unui creator printr-o nevroză, chiar dacă nevroza a existat, cu adevărat (cazul lui Flaubert), și, din întîlnirea cu *Spiritul obiectiv* al epocii („la Culture comme pratico-inerte") a ieșit o operă mare, acceptată ca model literar de generațiile următoare. Sînt, indiscu-

tabil, şi alte forţe, alte complexe care *personalizează* un caracter şi determină naşterea unei capodopere.

A jucat vreun rol, mă întreb, în formarea psihologiei lui Marin Preda acea conştiinţă a fragilităţii lui biologice pe care prozatorul o avea în mod sigur ? Greu de precizat. Vorbea rar despre acest subiect, deşi nu-şi ascundea o anumită îngrijorare. Mai des vorbeşte opera lui despre boală şi încercarea de a ieşi din ea. *Risipitorii* constituie un exemplu. Personajele lui (îndeosebi Constanţa) trec printr-un rău de existenţă. *Parcă aveau,* zice prozatorul, *două mîini stîngi.* El n-a ascuns că a descris în roman ceea ce i s-a întîmplat lui. Nu doresc să fac investigaţii în acest sens, nu vreau în nici un chip să întind pe Marin Preda pe divanul psihanalizei. Vreau să înţeleg altceva : în ce chip omul acesta care, vorba lui Miron Radu Paraschivescu, „n-avea oase tari", oase de prozator, a scris o operă solidă, vastă, opera unui veritabil *creator :* acela care dă naştere unei lumi, unei mitologii, unui spaţiu imaginar inconfundabil....

*

Recitesc însemnările lui şi ce observ ? Copil născut şi crescut într-o familie numeroasă, cu fraţi şi surori ce se duşmănesc între ei, Preda este şi el, într-un anumit sens, „l'idiot de la famille"(expresia trebuie înţeleasă, iarăşi, în sensul dat de Sartre). E cel mai mic dintre fraţi (cel puţin aşa apare Niculaie în *Moromeţii)* şi cel mai puţin pregătit pentru a deveni ţăran. Are o sănătate fragilă, suferă de friguri, e miop (asta va afla mai tîrziu) şi, mai mult decît atît, cade periodic într-o stare de *blegie.* E „blegul" familiei : adormit, inactiv, înghiontit de fraţii mai mari, deşteptat, dimineaţa, de glasul a-

utoritar al tatălui și *minat* la muncă... „Ai mei — — notează prozatorul în *Imposibila întoarcere* (p. 163—164) — toți știau că sînt un bleg, totuși de ce mi s-ar fi pus pe cap o coroană pe care n-aș fi meritat-o..." Învățătorul care-i pune pe cap coroana îl bate cu nuiaua „ca să mă scoată din blegia mea vizibilă". Privind, mai tîrziu, în anii deplinei maturități, fotografia copilului de 12 ani, prozatorul face următoarele observații : „Copilul acela *parcă avea mintea undeva, pierdută în somn* (s.n.) ; băiat de doisprezece ani, *nu părea încă să se fi trezit la o gîndire mai vioaie, mai sprintenă* (s.n.), spre deosebire de ceilalți, care au privire isteață și fețele atente, *pare adormit* (s.n.)... Aveam într-adevăr această *stare de încetineală* (s.n.). Trebuia să mi se spună un lucru de mai multe ori, ca să-l înțeleg. Surorile, frații mei, ca să mă facă să pricep ceva, sau să aduc ceva de undeva, trebuiau să se răstească la mine : „Bă, uite acolo, în partea aia, în colțul ăla, du-te și ia-l de acolo !" Mă duceam să iau lucrul acela și nu-l găseam. Și era un spectacol pentru ei, se uitau mirați, ca la o ciudățenie : stăteam chiar lîngă obiectul pe care trebuia să pun mîna, să-l aduc, și nu-l luam, nu-l vedeam. În general, era o mare problemă pentru mine această revelație a relațiilor dintre oameni și lucruri..." *(Convorbiri...*, p. 42).

Copilul este scuturat periodic de friguri (crize descrise în *Morometii* și în nuvela *Friguri)* și, într-o zi, copilul ascultă un dialog între tată și sanitarul tatălui. Dialog teribil : sanitarul confirmă că băiatul n-o mai duce mult, că medicamentele nu mai au nici un rost... Mama îi pregătește cămașa de înmormîntare, sub ochii, iarăși, ai copilului care înțelege totul... E dat tîrziu la școală, la opt ani,

părinții ezitaseră mult, ezită mereu, neîncrezători în destinul copilului nedezgheţat, adormit : „Bă, tu n-ai să începi şcoala anu' ăsta" — îi spune, într-o zi, tatăl. „De ce ? Poate că nu prezentam eu semnele necesare trezirii din precopilărie ? Se temea ca, aşa adormit cum arătam, să nu rămîn cumva repetent, să rîdă lumea de noi ? Ţin minte bine cînd s-au întîmplat toate acestea"...

Scena, povestită în *Convorbiri...*, e memorabilă. Tatăl şi mama merg undeva, la oraş, şi de acolo se întorc cu o bizară bună dispoziţie. „Arătau schimbaţi", zice prozatorul. Mama, mai ales, avea o „nesfîrşită încîntare pe chipul ei" şi încîntarea reapărea ori de cîte ori îşi amintea de întîmplarea petrecută la oraş. Dar ce se întîmplase, întreabă neliniştit copilul ? Se duseseră, acolo, la Roşiori, şi ascultaseră într-o circiumă un chefliu care ar fi zis lăutarului ceva foarte caraghios... Mama se simţise fericită, nu mai uita acel moment. Dar tot acolo, în starea aceea de mulţumire, părinţii îi hotărîseră soarta : „nu, nu în anul acela trebuia să mă duc eu la şcoală ca toţi copiii, ci la anul ălălalt. Şi mama socotise, ea tot aşa, am văzut asta uitîndu-mă la ea, am văzut adică hotărîrea şi pe faţa ei, o hotărîre de nepătruns, dar liniştită şi senină, în timp ce un surîs îi înflorea chipul [...], că mai aveam încă nevoie să fiu ocrotit înainte de a mi se da drumul în lume"... La Abrud, după un examen, îşi pierde cunoştinţa şi se trezeşte cu „o senzaţie apăsătoare de chin" ; „nu ştiam unde sînt şi am luat-o spre fereastră şi am sărit jos în stradă. Am căzut pe brînci şi mi-a clănţănit bărbia de pavaj..."

De ce îşi aminteşte prozatorul, te întrebi, aceste amănunte ? La prima vedere : ca să exprime o stare

de surpriză că destinul lucra, atunci, pentru el. El ia un *trei* la matematică, apoi, la teză, ia nota maximă : nimeni nu vrea să-l creadă, nici chiar învățătorul : *Nu cumva a copiat ?* N-avea de la cine, n-avea după cine, totuși învățătorul și colegii nu sînt convinși, căci — explică prozatorul — nimănui nu-i plac asemenea răsturnări spectaculoase : *Dacă ai luat trei, cu trei să rămîi...*

Copilul bleg contrazice, va să zică, opinia familiei și a celorlalți. Mai tîrziu, cînd devine scriitor celebru, consătenii continuă să creadă că *Marin Preda este cel mai mare speculant al scrisului.* Eu însumi am fost interogat de o vecină, cînd însoțeam pe scriitor într-o vizită în satul său, Siliștea Gumești — o vecină care părea că știe tot, și nimeni n-o poate duce de nas — *dacă este ceva de capul lui Marin Preda.* La răspunsul meu afirmativ că, da, e ceva, a dat neîncrezătoare din cap : *las' că știu eu,* zicea acea țărancă, *are el pe cineva, acolo, la București, s-a băgat în politică, asta e...*

Înțeleg acum ce s-a petrecut atunci, ce se petrecea încă și mai tîrziu, cînd scriitorul devenise o valoare, o conștiință națională : cei care cunoscuseră pe blegul familiei *(l'idiot de la famille)* nu se lăsau convinși că el a putut deveni, prin propriile forțe, un scriitor introdus în manualele școlare, așa, ca domnii Rebreanu sau Sadoveanu... E posibil așa ceva ? Mintea țărăncii indignate din Siliștea nu putea concepe, nu accepta o asemenea evoluție a lucrurilor...

*

Numai mama, se pare, a înțeles că băiatul ei cel mic are o sănătate prea șubredă pentru a deveni un țăran adevărat, adică un om bun de muncă

la cîmp... A hotărît, atunci, să-l dea, mai departe, la școală, la oraș. Însă în calea acestei voințe stă tatăl autoritar. În *Morometii* este înfățișată, pe larg, lupta copilului — care are un singur aliat, mama, în rest numai adversari — împotriva voinței familiei. Copilul nu mai vrea să fie țăran, cu nici un preț : „Soarta care mi-era rezervată ca țăran nu numai că nu mi-a plăcut, dar m-a neliniștit încă din copilărie. Nu împlineam zece ani, cînd doream din tot sufletul să nu mai fiu țăran. Și abia în momentul în care am izbutit prima ispravă pe care am făcut-o nu ca țăran, ci ca altceva (ceea ce devenisem), m-am simțit despovărat de un destin amenințător. Ce devenisem, ce sînt ?"

Devenise scriitor, era scriitor în toată puterea cuvîntului, asta era *isprava* copilului adormit, scuturat de friguri, miop, căzut periodic în stări de buimăceală, încet la minte, cu dificultăți în a percepe relația dintre oameni și lucruri... *Copilăria* înseamnă, desigur, mai mult decît atît, infinit mai mult pentru Marin Preda. A scris el însuși pagini memorabile despre vîrsta în care omul n-are sentimentul morții... Copilăria i-a fixat, putem zice, viziunea și stilul literaturii... Ce grandoare, ce seninătate, ce spirit înalt în *Morometii*, acolo unde Preda vorbește de familia și despre copilăria lui... chiar dacă este vorba de o familie și, poate, o copilărie imaginară. De viziunea omului matur asupra copilăriei....

La această vîrstă, se petrec, totuși, două fapte importante : apariția conștiinței fragilității fizice (boala, încetineala) și dorința de a evada din familie, de a nu mai fi țăran. Sentimentul (conștiința) fragilității nu l-a părăsit niciodată chiar dacă el și-a stăpînit prin voință și, poate, prin literatură

angoasele. Acestea îi dădeau roată, îl pîndeau, proza lui este o mărturie în acest sens. *Risipitorii* arată, repet, o conștiință adîncă a unei boli perfide, misterioase — arată e drept — și o voință extraordinară de a ieși din starea de boală, de a nu accepta răul interior, de a nu se instala (cum face un personaj al lui Thomas Mann în *Muntele vrăjit)* în boală, ca într-o posibilă stare de existență. Întrebat *dacă îi este frică,* Preda răspunde: „Tot ce pot să spun e că am sentimentul că mă pîndesc din umbră atîția dușmani, atîția cîini, vorbesc de cîini biologici, ascunși în propria noastră ființă, încît doresc în secret să nu ajung să îmbătrînesc. Să nu ajung ca acești cîini să înceapă să muște din mine și să mă chinuiască îndelung, atunci cînd voi fi aproape de acea limită înscrisă în noi ca un semn misterios pe care nu izbutim să-l cunoaștem niciodată" *(Convorbiri..., p. 38).*

Confesiune revelatoare. Teama obscură de *cîinii biologici,* dorința de a scăpa de un rău fatal spun ceva despre omul asaltat de neliniștile venite nu numai din direcția metafizicului (și veneau la Marin Preda, și din această direcție !), dar și din sfera mai joasă, incontrolabilă, a inconștientului. Omul, dotat cu un intelect superior și o voință puternică, omul, în fine, cu o filozofie de viață bine articulată, își stăpînește neliniștile, ține în lanț *cîinii biologici,* dar, mă întreb, *a stăpîni* nu înseamnă a menține trează conștiința asupra obiectului pe care conștiința vrea să-l elimine ? A stăpîni este, în cele din urmă, a întreține neliniștea într-o stare acceptabilă, a încheia un armistițiu, dar niciodată o pace definitivă... Literatura este, pentru creator, o șansă de a sublima un complex, de a scăpa de starea de criză. Despre acest *transfer* vor-

beşte, pe larg, psihanaliza. Pentru Preda literatura este, în mod indiscutabil, o şansă a omului (a omului *care scrie* şi a omului *care citeşte)* de a da o soluţie „blestematelor probleme insolubile". O idee care revine în proza şi eseistica lui. Revenea şi în discuţiile cu Marin Preda, atunci cînd el se decidea să vorbească despre literatură. De ea lega, în orice caz, ceva solid, o responsabilitate majoră, o implicare totală. Nu spun o *aservire* a existenţei individuale, pentru că Marin Preda nu voia ca literatura să-l împiedice să trăiască. Dar susţinea ideea că literaturii trebuie să-i dăm ce este mai bun în noi, *partea spiritului,* aceea care poate să exprime un mod de a fi în lume.

*

Vorbind de *omul interior* Preda nu vreau să scap din vedere cealaltă temă (şi teamă) a copilăriei sale : *despărţirea de familie.* Prea vorbeşte de multe ori proza lui despre acest subiect pentru a nu ţine seama de faptul că, în existenţa creatorului, momentul rupturii a fost important. Niculaie (din *Moromeţii)* este terorizat de o oaie rea, Bisisica, munca la cîmp nu-i place, vrea să meargă la şcoală... Marin Preda, scriitorul, îşi asumă dramele personajului său şi declară, am văzut, că era stăpînit de mic de gîndul de a nu mai fi ţăran. Asta înseamnă despărţirea de familie. Despărţirea reală, definitivă, are loc mai tîrziu cînd, într-o gară obscură, tatăl (mereu *tatăl)* îl anunţă că, din acel moment, îşi ia mîna de pe umărul copilului, aşa cum făcuse Ilie Moromete cu fiii lui cei mari, fugarii. Dar pînă să ajungem la acest moment crucial, povestit admirabil de prozator în *Imposibila întoarcere,* sînt alte momente care sugerează dificultatea

despărțirii. Dorința de a evada din sînul familiei este pîndită de primejdii și, la acest punct, tatăl și fiul cad de acord. „Nu există ființă care să nu fie înzestrată cu instinctul primejdiei", notează prozatorul vorbind (tot în *Imposibila întoarcere)* de începutul unei aventuri al cărei sfîrșit nimeni nu-l știe.

Tatăl, cel dintîi, este neliniștit, merge posomorît pe lîngă cai, nu se uită la copilul care, cu o suspectă încredere, se îndreaptă spre o lume necunoscută. „Marea călătorie" (așa intitulează Marin Preda capitolul care relatează plecarea lui din familie, ruperea lui de condiția de țăran !) începe sub auspiciile unei mari neîncrederi. A da drumul, în lume, unui copil este un fapt plin de grele consecințe. Este pregătit copilul de această primejdioasă călătorie, *știe* el ceva ?... „Unde ne ducem noi, acum, Marine ?" întreabă, impacientat, tatăl. Și copilul (prozatorul) decodează sensurile gravei interogații : „Am înțeles fără să mă tulbur ce vrea să-mi spună : era oare ăsta drumul nostru ? Ne ducem bine acolo unde ne ducem ?"... Marin nu dă însă semne de neliniște, copilul rîde de glasul dramatic al tatălui, credința în steaua lui este puternică. Cînd, după puțin timp, copilul este respins la vizita medicală („n-are ochi buni"), surdele avertismente ale tatălui par să se confirme. Opțiunea, totuși, a fost făcută. Nu mai există drum de întoarcere. În starea de confuzie, deznădejde, se ridică din nou, amenințător, întrebarea tatălui : „În fine, ce facem ? zise el imperios. Ce facem ?! Că acasă, așa, nu ne putem întoarce. Ce-i facem ?!!"

Marin Preda mi-a scris în 1972, într-o dedicație pe un exemplar din ediția a II-a a *Imposibilei întoarceri*, aceleași propoziții interogative, făcînd

aluzie la alte drumuri, alte primejdii... Era felul lui de a aborda o situație dificilă, de a semnala un moment de criză în viața literară. *Ce-i facem ?!*, adică : încotro o apucăm, cum ieșim din încurcătura în care ne-au introdus confrații noștri care n-au astîmpăr, inventează mereu ceva ca să nu ne lase să ne scriem în liniște cărțile și să nu ne bucurăm atunci cînd reușim... Era în întrebarea lui Preda (o propoziție, în fapt, care stă nehotărît, între interogație și mirare, între o neliniște — dacă putem spune — autoritară și o ironie complice, înaltă și complice !), o nuanță care nu scăpa cui știa să asculte. O nuanță de orgoliu, o neliniște ușor jucată, dramatizată, o încredere nemărturisită că, da, lucrurile se vor aranja, primejdia va fi, totuși, trecută... Nu trebuie să disperăm, nu trebuie să ne pierdem cumpătul...

*

Scena ultimă a despărțirii de familie se joacă (cu adevărat *se joacă*, expresia este potrivită) mai tîrziu : „Și într-o zi, fără să-mi spună, tata luă hotărîrea să se despartă de mine. Era în septembrie 1940... Înainte să ajung s-o fac eu, istoria, turbure și amenințătoare, dădea buzna peste noi“... *(Imposibila întoarcere,* p. 195). Din nou tatăl, neliniștit, posomorît, din nou fiul, care lasă să treacă pe lîngă el cuvintele tatălui, cuvinte aspre, răstite, pline de surde amenințări : „Marine, începu el, te duci la București“ [...]. „Te duci la București, [...]. Bă, tu auzi ce spun eu aicea ?!“... Vocea groasă a tatălui este numaidecît descifrată : el, tatăl, nu șovăie să sugereze fiului că, de aici înainte, va trebui să meargă singur pe drumul pe care a apucat : „Cum să înțeleg eu chiar imediat că el, tatăl meu, își

lua în acea oră mîna de pe mine și mă trimitea în lume cu gîndul nemărturisit că îndărăt n-aveam ce mai căuta ? [...] În nici un fel n-aveam sentimentul că lucrul pe care-l dorisem atît de mult, adică ruperea de familie, se petrecea definitiv chiar în acea oră și că mulți ani de-atunci încolo n-aveam să-l mai văd pe tatăl meu și nici stînd cu el astfel în căruță, simțindu-mă adică tot mic, deși nu eram, n-aveam să mai stau"...

Mai este ceva : tatăl lansează un ultim avertisment. Ruptura s-a produs. Tatăl și-a luat definitiv mîna de pe umărul fiului. Fiul care tace, cu o inconștientă nepăsare, trebuie, totuși, să știe că dacă n-a înțeles nimic din ceea ce a spus el, tatăl, nu va fi bine : „Mă rog [...] Eu sper (și ți-o spun asta ca să mă ții minte) că m-ai înțeles !... Că dacă nu m-ai înțeles, exclamă el cu totul detașat de astă dată, o să fie vai de capul tău !"...

Asta mai trebuia spus : *vai de capul tău, dacă...* Fiul înțelege dar tace. „Marile secrete nu se dezvăluie nimănui", notează Preda. Nimănui ? Nici chiar literaturii ? Literaturii, da, putem să-i încredințăm gîndurile noastre cele mai profunde, dovadă această extraordinară scenă a *despărțirii neștiute* care s-a petrecut în 1940 și pe care prozatorul o scrie în 1972 !

O nuanță trebuie reținută din rîndurile citate mai înainte : despărțirea de familie înseamnă, între altele, pierderea sentimentului de ocrotire. Copilul (apoi adolescentul, tînărul) care dorise să se rupă, să evadeze din familie (din existența țărănească) nu cunoaște starea de bucurie, plenitudine, cînd ruptura se săvîrșește. Este a doua față a *aventurii*, a *marii călătorii*. „Cum mă simțeam ocrotit de părinți, mă simțeam ocrotit și de Dumnezeu, pe

care îl credeam prezent în lucruri și ființe, ca pe un creator" — notează Preda în *Convorbiri*... (p. 96).

Dar, mai tîrziu, cînd se desparte de părinți și nu mai crede în Dumnezeu, care este zeitatea care-l ocrotește ? Marin Preda nu ezită să răspundă (în altă parte) : propria conștiință morală. Ea, singură, ne poate ocroti de primejdiile din afara și dinăuntrul nostru. Numai conștiința morală poate călăuzi pașii noștri pe drumul pe care am apucat după ce am ieșit de sub autoritatea ocrotitoare a familiei. Încă o dată : *Ce-i de făcut ? !* Nimic altceva decît să ne lăsăm luminați de conștiința care s-a format în mod imperceptibil în noi și care, de aici înainte, va supraveghea actele noastre. La această forță interioară face apel, în fond, *tatăl* care, într-un moment de emoție, atunci cînd cuvintele îl părăsesc, își avertizează fiul pornit în viață : *că dacă n-ai înțeles [...] o să fie vai de capul tău*... Aș traduce acest sumbru avertisment în chipul următor : dacă n-ai înțeles care este rostul tău în lume și că trebuie să faci ceva pentru ca destinul tău său iasă biruitor și să poți fi, astfel, fericit, dacă, în fine, nu te va însoți *înțelegerea* (conștiința) pe drumul pe care mergi singur, va fi rău, foarte rău, va fi *vai de capul tău !*... E un apel în fond, la legea morală, este o ultimă recomandare pe care tatăl o face fiului care părăsește lumea în care s-a format. Acolo, în universul în care se pregătește să intre, să nu-l părăsească dorința de *a înțelege*... Să nu intre, adică, *bezmetic*, într-o istorie pe care n-o cunoaște...

*

Adevărul este că Marin Preda (vorbim de creator, acela pe care îl putem *citi* în cărțile lui) n-a

părăsit această lege morală. A dus-o cu el, în el, de la copilărie pînă la moarte. Opera lui Preda (una din operele cele mai *morale* din cîte s-au scris la noi) este construită pe un sistem de valori etice, propune o *morală* ce poate fi determinată. Pe ce se bazează ea? Pe libertatea spiritului, pe dreptul la contemplație al omului, pe respectul valorilor fundamentale. Cărțile lui sînt pline de reflecții privitoare la locul omului în lume, la condiția lui de existență și, mai ales, la felul omului de a fi în lume.

Un cuvînt care se repetă în literatura lui Preda este cuvîntul *bezmetic*. L-am întîlnit în numeroase texte, l-am auzit, deseori, în relatările orale ale prozatorului. *E un bezmetic!* spunea el despre cineva, cu o decizie atît de mare în glas încît eram pur și simplu, uluit. E un bezmetic, adică: nimic nu mai este de făcut cu el, este un individ fără minte, fără conștiință morală. Nimic bun nu se mai poate aștepta de la el... Categoria *bezmeticilor* este ultima, cea mai de jos, în scara de valori a prozei prediste. *Bezmeticii* îl ucid pe Dumitru lui Nae, prietenul lui Moromete, crainicul adunărilor din poiana lui Iocan. Tot *bezmeticii* sînt aceia care acaparează (în *Delirul)* voința maselor și le împing spre catastrofă. Un om bezmetic este acela care nesocotește legea morală, care disprețuiește, cu o suverană ignoranță, cărțile (adică valorile spiritului), individul care are un nesăbuit orgoliu și crede numai în puterea pumnilor lui... Dintre fiii lui Moromete numai unul este *bezmetic*, Paraschiv, prost și bezmetic: un bezmetic fără mari pretenții. El are o ură bestială împotriva tuturor (împotriva tatălui, înaintea tuturor) și este ușor manipulat de o mătușă rea și otrăvită, Guica.

*

O variantă a *bezmeticului* este *spiritul primar agresiv* despre care prozatorul a scris un eseu sclipitor. Spiritul primar agresiv este un bezmetic de două ori primejdios : primejdios, întîi, pentru că nu respectă legea morală şi, în al doilea rînd, pentru că îşi fabrică o morală (o falsă morală) pe care vrea s-o impună celorlalţi prin violenţă. Mai pe scurt : spiritul primar agresiv este un bezmetic care vrea putere şi introduce, în relaţiile dintre oameni, resentimentul, ura, teroarea. E omul fără conştiinţă morală, produs al violenţei societăţii moderne, uzurpator al democraţiei naturale, duşman neîmpăcat al spiritului.

Pe Marin Preda îl preocupa enorm proliferarea acestui tip în secolul nostru. A scris de mai multe ori despre incredibila înjosire a omului, despre apetitul de a plonja în bestialitate. „E cazul să ne întrebăm — spune prozatorul în *Convorbiri...* — ce nu putem ierta secolului nostru, ce învinuiri grave îi aducem. Cred că una din cele mai grave învinuiri e tocmai aceasta : a dovedit că lucrurile pe care noi le socoteam de neimaginat, dincolo de limitele răutăţii omeneşti, sînt totuşi posibile." (p. 128). A încercat să vorbească despre această coborîre dincolo de limito într-o piesă de teatru *(Martin Bormann)*, piesa nu i-a reuşit, a rămas însă ideea pe care prozatorul a reluat-o în alte scrieri. Era neliniştit cînd observa că *spiritul primar agresiv* se manifestă şi în viaţa noastră, inclusiv în viaţa literară. Şi avea de ce să fie neliniştit. Scriitorul, care cîştigase încă de la prima lui carte, o mare reputaţie şi devenise, cu timpul, în conştiinţa cititorilor un *scriitor naţional*, era deseori agasat, calomniat în presă şi altfel, într-o

mie de feluri *altfel*... Nu era indiferent la aceste semne de dușmănie rea, urîtă, înjositoare... Nu era nici disperat, trebuie s-o spunem, nu-și pierdea ușor cumpătul în fața *bezmeticilor* care dădeau năvală pe ușa prin care ar fi trebuit să treacă numai cei care și-au păstrat, neîntinată, conștiința morală... Se întîmplă însă altfel și prozatorul, format în alt spirit, se întreabă dacă putem rămîne liniștiți în fața acestui dezgustător spectacol : „Eu m-am format într-un anume spirit și am trăit, încă din adolescență, cu ideea că există o limită pe care omul nu o poate trece : în mistificare, în josnicie, chiar în trădare, în nenumărate alte acțiuni care măsoară mizeria umană. Dar ceea ce s-a făcut în secolul nostru /.../ naște în conștiințele noastre îndoiala : se pare că această limită nu există, nu sînt bariere spre infern pe care omul să nu le treacă. Le trece. S-a dovedit că el le poate trece. S-a creat astfel un grav prevedent..." *(Convorbiri*, p. 129).

*

În literatura sa, Marin Preda a impus o înaltă imagine a omului. Îl preocupă *bezmeticii*, îl neliniștesc *spiritele primare agresive*, dar nu le acordă un loc prea mare în spațiul lui literar. Nu tîlhoșii, bezmeticii, nesăbuiții, spiritele primare agresive populează *spațiul moromețian*. Scriind — mărturisește Preda — am avut totdeauna în față un model preexistent, o măsură a vieții morale : *tatăl meu*. El este Ilie Moromete !... Simbolul unei „eterne lumini de vară"... Iubirea față de acest model poate fi o explicație, una foarte puternică, totuși nu poate fi singura. Marin Preda credea în frumusețea morală a omului. Lecturile, meditații-

le lui în marginea cărților (și nu numai a cărților de literatură) îi formase o viziune asupra omului și, în centrul ei, stă solid, cu puternice rădăcini morale, omul valorilor fundamentale, fructul conștiinței morale. Omul care poartă, totdeauna, o *lumină* pe față. Omul care are acces la starea de contemplație, căci — zice prozatorul undeva — „contemplarea este singurul mod de a privi care îți permite să înțelegi cu adevărat"...

Admirabilă propoziție ! Contemplarea, ca mod superior de a ajunge la adevăr ! Ca formă a spiritului de *a înțelege !* Asta este : a înțelege este șansa omului de a supraviețui, de a nu coborî dincolo de *limitele răutății.* A înțelege și a contempla înțelegerea : altfel este *vai de capul lui...*

Dar cînd capătă omul darul de a înțelege, cînd devine omul moral ? Marin Preda dă un răspuns neașteptat la această gravă, aproape imposibilă întrebare : „După experiența mea, omul devine moral în momentul în care trăiește prima spaimă. Pînă atunci, pînă la această experiență, care nu ține de vîrstă, nu că ar fi imoral, dar e dur, nu numai atunci cînd face răul, ci și atunci cînd face binele [...]. Momentul în care omul devine moral este momentul în care ia cunoștință de faptul că persoana lui fizică nu este nemuritoare" *(Convorbiri...,* p. 61).

Să recapitulăm : omul devine moral cînd trăiește prima spaimă ; conștiința morală apare în momentul în care omul capătă sentimentul morții. Și toate acestea indiferent de vîrstă. Preda nu spune cînd a avut *prima spaimă,* dar spune cînd a avut revelația morții. A văzut într-o zi (prin 1954, precizează el), un om plin de sînge, scos dintr-o mașină și întins pe trotuar : „Și atunci am simțit că se produce asupra ființei mele o agresiune, că ci-

neva încearcă să-mi strecoare ideea că cel de pe targă este om și este mort și că [...] s-ar putea să mi se întîmple și mie, să fiu în locul lui : nu acum, dar oricînd [...]. Am respins acest gînd, m-am uitat cu un sentiment teribil de tărie și de rezistență la ceea ce vedeam jos [...] respigînd agresiunea care încerca să se săvîrșească asupra conștiinței mele" (*Convorbiri*, p. 101).

Este o clipă unică, sublimă de respingere a morții, dar e o clipă trecătoare. Ideea morții rămîne în conștiință, sentimentul dispariției este acceptat în cele din urmă. „Poate nu trebuia să renunț de a mă împotrivi la agresiunea ideii de moarte asupra conștiinței mele" — notează prozatorul. Poate, dar este posibil să fereşti mult timp conștiința să nu primească ideea de moarte ? Proza lui Preda arată că nu, nu-i posibil. Sentimentul morții face parte din existența omului, intră în conștiința lui morală și, uneori, o domină. În *Moromeții*, II, dacă nu mă înșel, prozatorul a descris întîlnirea lui Nicolae Moromete cu moartea. Revelația absurdității, injustiției morții coincide cu pierderea sentimentului religios. Niculaie nu mai crede în Dumnezeu din clipa în care înțelege că moartea nu se supune sentimentului moral. Sînt pagini profunde despre răzvrătirea unui tînăr care, sub puterea unui sentiment de contrarietate, se desparte de religie...

În ultima lui carte, *Cel mai iubit dintre pămînteni*, Preda vorbește mai mult decît oriunde despre moarte. În *Moromeții* II înfățișase moartea lui Moromete, cu o grandoare de tragedie greacă : o moarte simbolică, dispariția unui mărunt zeu al cîmpiei și, odată cu ea, prăbușirea unei civilizații... O lume care piere, sub loviturile istoriei, piere dar nu de tot : continuă să trăiască în cărțile copilului

cu *mintea înceată*, în opera băiatului *bleg*, superbul *l'idiot de la famille*. Așa cum Tatăl trăiește în visele Fiului său, Nicolae, tot astfel valorile morale ale lumii țărănești vor supraviețui în literatura scrisă de cel care, în copilărie, voise să nu mai fie țăran, cu orice preț.

Cu orice preț ? Citindu-i cărțile, cunoscînd omul, îmi dau seama că Marin Preda n-a părăsit lumea copilăriei lui decît ca s-o poată vedea mai bine, mai bine și mai de sus, din cerul imaginației lui. Cînd am văzut prima și unica oară Siliștea, centrul lumii moromețiene, am rămas dezamăgit. Nimic din ceea ce mă așteptam să văd, nimic din imaginile lecturii : un sat de cîmpie, ascuns într-o groapă, o casă prăpădită, o grădină în care abia aveai loc să te miști... Unde este curtea lui Moromete, unde este grădina în care străjuia, maiestuos, salcîmul, și unde bătrînul țăran, împovărat de gînduri, mergea și vorbea cu sine însuși ? Dar prispa de pe care se vedea un petic de cer și, privindu-l, Moromete se simțea împăcat, mulțumit, liber în interiorul unui univers vast ? Unde să fie dacă nu în cărțile lui Marin Preda, numai acolo, pentru că *spațiul moromețian*, oamenii aceia frumoși și deștepți, locurile, obiectele acelea care au căpătat identitate literară, toate acestea sînt opera imaginației scriitorului...

*

Intenția mea este de a dovedi, printr-o *lectură morală* a operei și din observațiile pe care le-am putut face asupra omului, în măsura în care omul era accesibil, că Marin Preda avea (are) un sistem coerent de gîndire și o *morală* ce se bizuie pe cîteva noțiuni fundamentale. Este o ființă complexă,

neobișnuit de complexă chiar pentru un creator. Aduce și duce cu sine valorile lumii țărănești, e adevărat, totuși scriitorul trece dincolo le ele. Citise cărțile fundamentale și, mai ales, știa să citească în felul lui o carte. Vedea în ea lucruri pe care alții nu le văd. Ochi de prozator, veți spune. Este, desigur, ochiul prozatorului, dar este și un mod special al lui Preda de *a asuma*, de a căuta într-o carte faptele existențiale capitale. Și le găsea. Se arată uluit că Balzac a știut să descrie psihologia fetei bătrîne. Înțeleg, spune prozatorul român, să faci o dată acest lucru, dar cum reușește romancierul francez să inventeze de zece, douăzeci de ori asemenea *psihologii*? Asta îl punea pe gînduri.

Orice scriitor autentic are un număr de modele. Sartre spune că există o lectură programatică, condiționată: lectura scriitorilor sau, mă rog, a celor care vor scrie. *Citim literatură*, așadar, *ca să facem altă literatură*. Preda citea, am impresia, din plăcere. Scria, la rîndul lui, ca să placă lectorului său. Era preocupat de acest *necunoscut* care îi ia cartea în mînă. Ce gîndește el, îi place sau nu-i place? Cînd a apărut *Cel mai iubit dintre pămînteni*, un jurnalist, dacă țin bine minte, i-a pus la o întîlnire o bizară întrebare: ce simțiți sau cum vă simțiți dumneavoastră, autor, în momentele acestea, cînd zeci de mii de cititori stau cu cartea dumneavoastră în mînă? Întrebarea l-a tulburat enorm. *Mă ia frica numai cînd mă gîndesc*, comenta el. *Vă dați seama? Zeci de mii de oameni care te judecă, în același timp, asta e ceva greu de suportat!...*

Revin la Marin Preda ca lector de literatură. Scriitorii lui sînt : Dostoievski, Balzac (pe care îl admiră enorm), Tolstoi („singurul scriitor pe care îl cred pe cuvînt" — spunea el la o întîlnire cu studenții bucureșteni ; „pe alții nu-i cred decît uneori, ca pe Balzac, de pildă), Céline, Camus, Malraux, Faulkner, I.L. Caragiale, Sadoveanu... Citise, recitea din cînd în cînd, *Biblia*. Avea o memorie fabuloasă a faptelor epice. Și, mai ales, *cum* le relata, comenta, asta era neobișnuit. Le privea dintr-un unghi, să-i spunem, al vieții și le aprecia după gradul lor de autenticitate umană. Spun ceva despre om ? Dacă spun e bine, dacă nu, nu-l interesează. *Noul roman* nu-i trezea, din această pricină, un prea mare interes. Cum să renunți la descrierea condiției omului în favoarea condiției obiectelor ? O estetică de acest fel nu-i părea serioasă. *Omul* trebuie să rămînă în centrul artei, orisice s-ar întîmpla !

Nu poți scrie, apoi, decît despre ce ai cunoscut. Marin Preda este, la acest punct, intratabil. Acordă credit puterii de invenție, dar fundamentală este pentru el experiența : „Eu nu mă gîndesc decît la la ceea ce am cunoscut și la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare [...]. Un scriitor nu poate cunoaște decît o singură viață, un singur destin, destinul unei clase sau al unei categorii sociale..." *Convorbiri*, p. 210). Estetică simplă, se va spune. Estetică fundamentală pentru un romancier de tipul lui Preda. *A cunoaște, a trăi, a păți* sînt trei verbe care definesc demersul său epic. Ele se bizuie pe respectul față de adevăr. Preda dădea acestor noțiuni o accepție specială. Nu era, vreau să spun, un spirit învechit, era doar un spi-

rit preocupat ca literatura să nu renunțe la ceea ce lui i se părea esențial : cunoașterea naturii umane, pătrunderea în complicata psihologie a omului din secolul al XX-lea. Disprețuia pe scriitorii elementari, falșii scriitori, acei așa-zișI *realiști viguroși* care, descriind pe sute de pagini fapte cumplite de viață, n-ajung să deschidă o singură fereastră spre adîncurile ființei umane.

Voia, apoi, ca într-o carte să *se întîmple* ceva, să fie o mișcare epică, un conflict. Eroii *să pățească* ceva (verbul *a păți* este un verb esențialmente predist : călătorul, spune el undeva, care „n-a pățit nimic" a călătorit degeaba la Veneția sau la Roma !), cu alte cuvinte : destinul lor să se reveleze prin confruntarea cu datele existenței.

Citea, în ultima vreme, cărți de filozofie. Vorbea des de *cartea morților tibetani* și de *Gnoza din Princeton* (la care se referă, dealtfel, în *Cel mai iubit dintre pămînteni),* recitea pe Nietzsche și, printre cunoștințele sale, se găsea o femeie învățată, preocupată de teozofie, cu care romancierului îi plăcea să discute din cînd în cînd. Cît de profunde erau aceste lecturi dificile arată cărțile sale. Adversarii lui s-au grăbit să le conteste profunditatea filozofică. Dar, iată, că vine acum un filozof de profesie, un mare filozof. C. Noica, și autentifică adîncimea reflecției lui Marin Preda.

Preda are ceea ce n-au mulți creatori : *o filozofie de existență,* un mod, adică, de a gîndi omul și relațiile în univers. Numai la Sadoveanu mai aflăm o viziune despre om de o asemenea profunzime și coerență : omul privit *dinspre partea Cosmicului.* La Preda, omul este privit *dinspre partea istoriei.*

*

Am scris altădată că proza secolului XX este o proză, esențialmente, a cîmpiei. Cînd spun acest lucru mă gîndesc, în primul rînd, la Marin Preda. El a făcut să intre în literatură *omul cîmpiei*, un om peste care istoria năvălește mai repede și față de care fatalitatea relațiilor se arată necruțătoare. În imperiul „eternei lumini de vară", *omul predist* caută un echilibru, o înțelegere cu lumea din afară, cu istoria, cu timpul nerăbdător. Îl află în el însuși și în comunitatea în care trăiește. Cînd totul este supus unei mișcări rapide, el se încrede valorilor stabilite și stabilizatoare. *Tatăl* este, în mitologia literară a lui Preda, simbolul acestei lumi ce se apără de vînturile aspre ale istoriei.

Omul predist, s-a spus de mai multe ori, este un om problematic : are simțul istoriei și cunoaște dialectica. Ironia îl apără de fanatismul sufletelor primitive. Gustul contemplației îl ferește să iubească prea multe bunuri materiale. Trece prin situații dificile fără a-și desfigura sufletul. Prăbușirea economică a lui Moromete nu-i alterează spiritul. Îl regăsim, la bătrînețe, în cercul prietenilor săi (bătrînii liberali), strălucitor în ironie, profund în meditație. Aș fi înclinat să zic : omul predist trece prin cercurile existenței fără a-și pierde lumina de pe față. Cînd, totuși, acest fapt înjositor se întîmplă, atunci nu mai este nici o speranță : *e vai de capul lui !*

*

Omul lui Preda nu este, totuși, omul clasic, așa cum l-a definit literatura veche. Cunoaște violența modernă, cunoaște procesul de surpare a valorilor tradiționale și, în fața atîtor primejdii, nu este

nepregătit. Cunoaște, se apără, dar nu se decide să îmbrățișeze repede morala noii lumi. Moromete disprețuiește pe Bălosu pentru că acesta dă pămîntului (făcut să hrănească familia și să aducă un cîștig necesar, iarăși, familiei !), o valoare comercială. Istoria este, totuși, de partea lui Bălosu, dar frumusețea și noblețea în spirit rămîn de partea lui Ilie Moromete. Va muri spunînd că el, Moromete, a fost toată viața lui un spirit independent ! Fiul, Niculaie, vrea să aducă în noua lume care se construiește valorile lumii în care trăise tatăl său. Este posibil ? Iată o întrebare la care merită să ne gîndim, spune Preda. Odată cu pătrunderea mașinilor și dispariția cailor, *să nu ne pierdem și sufletul !* Sufletul omului contemplativ, acela care crede în valorile spiritului și se conduc după legea morală. El poate fi (ca Petrini) fericit în nefericirea lui, pentru că zeii vieții spirituale nu l-au părăsit. Cîtă vreme există iubirea și plăcerea de a medita, omul predist nutrește încă o speranță.

*

Lui Preda nu-i place să privească lumea secolului XX prin viciile ei, cum fac mulți scriitori. Nu-i plăcea să scormone în coșul de gunoi al istoriei. Voia să înțeleagă mecanismele istoriei și să observe omul dintr-un punct de vedere favorabil. Acea *creație preexistentă*, despre care vorbește prozatorul, l-a împiedicat să coboare în subsolul josniciilor individului și, mai ales, l-a împiedicat să rămînă acolo. Preda s-a străduit să privească lumea modernă de la înălțimea umanului. O lume văzută prin valorile ei. Cînd scrie (în *Cel mai iubit dintre pămînteni)* despre o echipă de deratizare, în care există și cîțiva indivizi bestiali, punctul de

observație este superior ironic. Nu este înduioșat de abjecție, nu caută gunoaiele. Orice ar fi, romancierul să nu renunțe să caute lumina de pe fața omului. Altfel nu merită să scrii !

*

Vorbind de *răbdarea* lui Marin Preda am și definit unul dintre termenii demersului său epic. Toți au observat încetineala cu care scriitorul se apropie de obiect. Modul lui lent, ocolit, ezitant de a asuma lucrurile, *neîncrederea* structurală în strategia rapidității. Răbdarea, încă o dată, pe care o pune în a descrie o masă (celebra cină a *Morometilor),* șederea familiei pe prispă în timpul unei ploi de vară sau efortul pe care îl depune un bătrîn țăran să sape un șanț pentru a ocroti o biată șiră de paie...

Este o strategie epică la mijloc, neobișnuită în proza română. Ea angajează sintaxa frazei, vocabularul, angajează și un mod de a fi, o relație cu lumea din afară. Marin Preda ajunge totdeauna la inima obiectului, dar niciodată în linie dreaptă. Sînt ocoluri necesare, ezitarea face posibilă meditația, așteptarea este o condiție a cunoașterii. Cititorul nu trebuie să-și închipuie că prozatorul începe să descrie drumul, curtea, grădina, casa și, după ce a epuizat această vastă anticameră, ajunge în fine, la individul care stă în camera lui, să zicem la masă. Tehnica aceasta (de sursă balzaciană) Preda n-o folosește. *Cadrul fizic* este foarte limitat în povestirile și romanele sale : *satul trosnea de ger și de liniște, peste sat căzuse o ploaie albă de vară, salcîmul se ridica semeț deasupra curții Morometilor*... Omul este ținta acestei proze și, în mersul ei, proza nu se grăbește. Prozatorul dă sen-

timentul că are timp deşi scrie despre nerăbdarea timpului.

O ciudată linişte se aşterne în pagina congestionată de atîtea fapte neliniştitoare. Este liniştea unui mare stil epic. *Un stil al acumulării,al* indeciziei care duce la decizie, stilul deliberării, al *punerii în problemă,* stilul, în fine, unei nesfîrşite interogaţii. Este strategia spiritului care ştie să observe.

În *Risipitorii, Cel mai iubit dintre pămînteni,* stilul se schimbă într-o oarecare măsură : un stil mai agitat, acumulativ, dominat, parcă, de dramatismul faptelor. Strategia epică a rămas, totuşi, aceeaşi, numai ocolurile, ezitările sînt mai numeroase pentru că şi obiectul epic are, acum, o mai mică stabilitate şi o mai limitată consistenţă. Una este să descrii mersul unui ţăran de pe podişca din faţa porţii spre poiana fierarului din sat (un mers care a devenit un ceremonial) şi alta este *să prinzi* fantasma nevrozei (în *Risiptiorii),* să sugerezi prăbuşirea interioară, lupta cu o boală care îţi atacă, înainte de orice, voinţa de a lupta. Preda schimbă, în chip fatal, ritmul gîndirii sale epice şi, în genere, strategia apropierii de o realitate care şi-a pierdut, în fond, stabilitatea. Faptele sînt privite, acum, de un ochi (sau cu un ochi) interior. Privirea nu vine din afara obiectului, vine din *înlăuntrul* lui tulbure, mişcător. Sînt, în fapt, mai multe perspective (tehnică epică răspîndită în proza modernă) asupra aceluiaşi fapt. Efectul este că faptul (obiectul) se relativizează, ca şi relaţiile lui cu alte fapte, obiecte...

Pe aceste nisipuri mișcătoare, romancierul calcă, totuși, cu anumită fermitate. Ezitant în spații mici, el nu ezită să ajungă acolo unde și-a propus să ajungă. Stilul ezitării, stilul unei imense și fructuoase așteptări, stilul acela sucit, împleticit de a interoga, se transformă, în cele din urmă, în opera lui Marin Preda, într-un mare stil al opțiunii. Destinele *se închid,* interogațiile pregătesc o soluție de afirmare, privirea se odihnește, la urmă, pe un peisaj bine articulat. Este opțiunea, încă o dată, pentru *naturile stabilizatoare,* este credința lui Marin Preda că dramele au un sfîrșit, destinul un capăt, starea de criză o ieșire din criză. Este, în fine, convingerea prozatorului realist că a cunoaște înseamnă, între altele, *a stabiliza, a semnifica,* a pune ordine în haosul forțelor contradictorii. La ce bun talentul dacă el nu te ajută să dai de-un capăt, să ieși la lumină, să tai ghemul *blestemate-lor chestiuni insolubile* ?...

*

Sentimentul pe care îl ai citind pe Preda este că lucrurile, la el, au totdeauna *o ieșire la mare.* Că ele pot încă exista, respira, că existența, în genere, nu se încheie cu un eșec. Lucrurile nu rămîn niciodată izolate, pierdute în disperarea lor (cînd disperarea se instalează, totuși, într-o împrejurare oarecare). În *Risipitorii, Intrusul, Cel mai iubit dintre pămînteni,* romane cu finaluri deschise, construite pe ideea unui eșec existențial, există, cu toate acestea, o posibilitate (slabă, dar există) de ieșire din starea imposibilă în care destinele au intrat. Lui Preda nu-i plac deloc *înfrînții* și nu-i place nici perspectiva *înfrîngerii* în literatură. Îi place, încă o dată, să meargă pînă la capăt și ca-

rătul trebuie să fie o izbîndă. Cunoscut, analizat, „eșecul" este o izbîndă a spiritului epic. Eșecul este adus, atunci, în rîndul valorilor care spun ceva semnificativ și stabilizează natura umană. Cunoașterea a devenit o cucerire.

*

Recitesc ceea ce am scris, caut portretul omului în aceste fragmente care fac naveta de la operă la cel care a scris-o. Cum se leagă încetineala, somnolența copilului, dorința lui de a evada din mediul țărănesc, conștiința fragilității fizice, aerul de *l'idiot de la famille* cu liniștea stilului epic (din *Întîlnirea din pămînturi, Moromeții, Imposibila întoarcere)* și opțiunea lui Marin Preda pentru valorile stabilizatoare ? Cum s-a transformat, vorba lui Sartre, *o nevroză latentă* într-o operă atît de obiectivă, atît de bine lucrată, cu o viziune atît de înaltă asupra umanității ? Răspunsul cel mai simplu este : printr-o *compensație* de forțe, printr-un *transfer,* prin voința spiritului stabil de a stăpîni elementele dezechilibrate, instabile. Opera asumă și face să tacă acele primejdioase neliniști ale ființei... Este o explicație, dar nu o explicație satisfăcătoare... Romancierul însuși ne avertizează că o personalitate are un secret care se lasă greu cucerit. De ce ar fi, atunci, mai ușor accesul la propria lui personalitate ?

Marin Preda este un mare scriitor. Asta știm, din fericire știm. Omul pe care, atîta vreme cît trăia, aveam sentimentul că îl cunoaștem și, chiar dacă nu-l cunoaștem bine, vom avea timp să ajungem la secretul ființei lui, omul ne pare, azi, greu de pătruns, greu de definit. Ne apare mereu în ochi

lumina de pe fața lui (căci avea, negreșit, și el o lumină !), dar ce se ascundea sub această lumină nu este ușor de spus.

Mă mulțumesc să spun ceea ce am spus și altă dată : prezența lui Marin Preda dădea un sentiment de siguranță muncii literare. Erai bucuros că există, aveai certitudinea că, existînd el, vei putea ajunge și tu la capăt. Că ceea ce scrii nu este în zadar. Că, atîta vreme cît este el, nici o mare nenorocire nu se poate abate asupra profesiunii noastre. Că sufletele *smintite, nesăbuite,* nu vor încerca, și dacă vor încerca nu vor reuși, să calce în picioare valorile pe care literatura română postbelică le-a construit cu un efort atît de mare. Am citit niște articole scrise de autori care nu fuseseră prieteni cu Marin Preda și am văzut că și ei au același sentiment. Se simt și ei mai siguri după dispariția marelui scriitor... Nu este, deci, numai o impresie a mea.

Ne rămîne, desigur, exemplul lui. Rămîne opera în marginea căreia nu vom înceta să meditățm. Rămîne amintirea lui frumoasă, rămîn rîsul lui inimitabil, eliberator, *petrecerile* lui cu vorbe, farmecul sucitei și atît de profundei lui dialectici...

Recitesc *Imposibila întoarcere* și sînt surprins de rigoarea maioresciană a frazei, de demnitatea, decizia ideii, de sistemul coerent de gîndire pe care îl are prozatorul acesta neliniștit de destinul lumii actuale. Cu cîtă siguranță adresează el neliniștitoarele lui întrebări ! Iată, îmi spun, un creator care, în fața atîtor primejdii ce amenință omul secolului XX, nu-și pierde cumpătul. Nu crede că ura poate să fie creatoare, că resentimentul poate să facă să progreseze cunoașterea, că pofta nerușinată de putere a *spiritului primar agresiv* poate să

fascineze și să slăbească voința spiritului creator autentic de a i se împotrivi...

PACTUL ȘI IMPACTUL BIOGRAFIC

Răsfoiesc o biografie a ducelui de Richelieu *(Un fastuos libertin — mareșalul duce de Richelieu,* Libraire Academique Perrin, Paris 1971), întocmită de Jacques Levron, autor a încă 30 de scrieri de acest fel. Cît de interesantă poate fi viața unui curtezan care a avut trei neveste și cîteva sute de aventuri galante? Biograful ne avertizează că a răscolit numeroase arhive și a dat peste lucrări senzaționale. Domnul duce a fost un om spiritual, a trăit sub trei Ludovici și a văzut multe în lunga lui viață... Cartea e promițătoare, însă înainte de a mă angaja în lectura ei îmi vin în minte propozițiunile rele ale lui Paul Zarifopol despre biografie. Criticul citea în ea expresia pură a mahalagismului literar și a industriei de a stoarce lacrimi și a cîștiga bani pe seama unui public necultivat, amator de vieți tragice și romantice. Prietenul lui I. L. Caragiale nu știa cum să mai ironizeze pe acest Mitică consumator de istorii leșinate, scrise de alt Mitică, mai isteț, mai abil, în pas cu prostul gust european. El are în vedere biografia romanțată, speță detestabilă ieri, ca și azi, dar nu privește cu ochi buni nici cărțile, incontestabil mai erudite, ale lui André Maurois.

Iritarea față de proliferarea biografiei e mai generală, inutil însă, „viețile" oamenilor ilustri continuă să apară. Publicul cere asemenea scrieri și editorii nu stau prea mult pe gînduri. „Hachette" a lansat nu de mult o nouă serie de biografii

din care au apărut, pînă acum, o *Viață a lui André Gide* (vol. I) scrisă de Pierre de Boisdeffre, și alte narațiuni privitoare la Doamna de Sévigne, Alfred de Musset, Proust etc. Autorii lor sînt, în genere istorici literari, arhivari, scotocitori de documente. Locul literatului cu imaginația fierbinte îl ia acum specialistul. André Maurois a creat o școală, cu toate contestările criticii. Cărțile lui despre Balzac, Chateaubriand, Hugo se citesc încă, se reeditează, sînt — pe scurt — niște lucrări în felul lor clasice. Eruditii îl urmează și biografiile tind să iasă din sfera improvizației.

Ce ne spun ele ? Biografia adevărată este aceea care explică un destin de excepție. În acest caz, biografia angajează opera, în sensul că opera *semnifică* biografia. Cazul personalității fără operă e de altă natură : el e o creație a istoriei sau un creator de istorie : oricum am judeca lucrurile, destinul lui poate fi un obiect de reflecții, și, deci, de biografie. Mareșalul Richelieu nu intră în nici una din situațiile de mai sus. N-a fost nici un personaj de prim plan, nici n-a lăsat o operă. *Memoriile* lui sînt mediocre și în cei 92 de ani ai lui n-a săvîrșit lucruri care să fi intrat în istorie. Singurul fapt ieșit din comun e prietenia cu Voltaire. Iată o temă adevărată pentru biograf, însă biograful nu explică nimic.

Cum să interpretăm atunci prietenia dintre un mare spirit și un mare libertin ? E vorba, din partea filozofului, de un interes de ordin practic (și faptul că mareșalul este un fel de regizor al curții regale nu-i fără importanță) sau e la mijloc altceva, fascinația de pildă, pe care o exercită asupra spiritelor ascetice marii destrăbălați ? Adevărul este că Voltaire scrie despre prietenul său, ducele,

ode și epistole, arătînd în toate împrejurările o stimă ce ne pune pe gînduri. Biografia pe care am citit-o nu spune nimic în această privință. Ea consemnează evenimentele și atît. Semnificația lor nu interesează pe biograf, preocupat de cronologia faptelor și nu a spiritului ce stă în spatele lor.

Cartea nu-i, cu toate acestea, de ignorat și se citește pînă la urmă cu plăcere. Escapadele libertinului încep să ne amuze prin rigoarea pe care ducele o pune în galanterie. E o adevărată tehnică a amabilității, insinuării, colportajului, o știință înaltă de a te face plăcut și de a-ți crea relații utile. Ducele este un om al secolului al XVIII-lea, ceea ce va să zică, înainte de orice, un om de salon. Arma lui de temut e intriga. Nu are o ascendență ilustră (va fi suferința adîncă a mareșalului) și nici nu este din cale-afară de cult. Ortografia îi va da totdeauna complexe. Micul duce e un *enfant-gâté*. Adolescent, e de-o frumusețe ce impresionează și pe doamna de Maintenon, care nu este, se știe, o novice. Prezentat la curte, ducele face o bună impresie, deși este cam impertinent. Într-o seară se ascunde după o draperie pentru a observa pe ducesa de Bourgogne, dauphina, cum se dezbracă. E descoperit, și Ludovic al XIV-lea, care nu glumește cu astfel de treburi, îl trimite la Bastilia. Însă doamna de Maintenon îl ocrotește și, cînd d-na de Maintenon vrea ceva, regele nu rezistă. De tînăr, ducele fusese căsătorit de părinți cu ducesa de Fronsac. Însă tînărul libertin își ignoră soția. Recluziunea la Bastilia ar avea (spun gurile rele) și un scop terapeutic : soția îl vizitează zilnic, dar fără rezultat, ducele rezistă. După 14 luni e scos din închisoare, pentru a reveni, după oarecare vreme, în urma unui duel.

Tînărul cu cartea de vizită încărcată (duce de Richelieu și de Fronsac, marchiz de Pontcourlay, conte de Cosnac, prinț de Mortagne, baron de Barbezieux, de Coze, de Saujon și de Albert, guvernator la Cognac-ului, pair de France...) face o carieră strălucită de curtezan, ajungînd, prin protecția unor doamne influente, la gradul de prim gentilom al regelui. Este bogat, dar în veșnică lipsă de bani. Victimele lui, în dragoste, sînt numeroase și nu cu necesitate din lumea bună. Aria lui de racolare se întinde de la cel mai obscur teatru parizian pînă la casa regală. Fiica regentului, pasionata și devotata M-elle Charolais, face sacrificiul de a se căsători cu prostănacul duce de Modène pentru a scăpa de la Bastilia pe ducele de Richelieu trimis acolo, pentru a treia oară, în urma participării la o conspirație.

S-ar putea spune că în arta de curtezan ducele are geniu. Ca să cucerească inima doamnei Thérèse de la Ponpelinière el duce o lungă, complicată bătălie. Izbînda echivalează cu o victorie pe cîmpul de luptă. Ducele se ilustrează și în războaiele adevărate (Fontenoy, Port-Mahon) însă cuceririle lui cele mai mari se petrec în perimetrul salonului. La 83 de ani se căsătorește a treia oară cu doamna de Roth, de 35 de ani, și la puțină vreme umblă vorba că ducesa așteaptă un copil. O cabală, condusă de fiul mareșalului, îngrijorat de perspectiva moștenirii, ar fi silit pe ducesă să avorteze. Faptul nu e sigur, sigur e doar că bătrînul libertin nu se consolează și, deși e cam surd și arată ca o mumie fardată, continuă să frecventeze teatrele. Ducesa, geloasă, e pe urmele lui. Moare în 1788, la 92 de ani, lăsînd în urma lui o avere imen-

să și un număr apreciabil de anecdote și vorbe de spirit.

Ce curios, începusem lectura biografiei ducelui de Richelieu prin a mă amuza și o sfîrșesc prin a medita la destinul acestui tehnician al galanteriei. Urmărindu-i viața, un colț din perdeaua ce ascunde istoria unui secol decăzut și fastuos se ridică. Dacă biograful ar fi pus în narațiunea lui mai multă ironie și ar fi ilustrat, prin personajul său, un stil de existență, cartea ar fi putut fi chiar seducătoare...

*

Cînd e vorba de un scriitor, interesul pe care ni-l stîrnește o biografie e de altă natură. Aici vrem să vedem chipul în care un creator își trăiește opera. Din acest punct de vedere multe biografii sînt, prin încercarea de a idealiza viața autorilor, foarte triste. Deschid cu acest sentiment o altă biografie : *Alfred de Musset ou l'amour de la Mort* (Hachette, 1970) de Maurice Toesca — romancier, eseist și poet. Cel ce a scris *Confesiunea unui copil al secolului* este un om agreabil, și cinismul pe care îl pune în relațiile cu femeile nu reușește să mi-l facă antipatic. Maurice Toesca povestește cursiv evenimentele capitale, de la naștere la moarte, fără preocuparea mai profundă de studiu psihologic. Pentru el Musset este un Don Juan simpatic, ambițios, scuturat din cînd în cînd de crize de melancolie. Tema mai gravă a biografiei ar fi putut fi melancolia ca stil de viață la un romantic zgomotos, modern și disperat. Însă biograful alege o cale mai ușoară, scrie adică viața exterioară a artistului, insistînd asupra stării lui civile. Legătura cu George Sand ocupă un loc special și, informat în problemă, autorul ne dă amă-

nunte delicioase. *La baronne Dudevant* (George Sand) are pentru mai tînărul Alfred o pasiune maternă (iată un subiect de meditație pentru psihanaliști!) și-l numește în scrisori *copilul meu*. Sainte-Beuve joacă — paradoxal — rolul unui confident, rol curios pentru un critic. Amănuntele sînt picante, nu o dată. La Veneția, unde îndrăgostiții ajung după o lungă călătorie, George Sand cade bolnavă de dizenterie, iar Alfred are o febră, nervoasă inflamatorie. Italia îi provoacă o mare agitație, chiar delir. În aceste împrejurări apare doctorul Pagelo, teribilul Pagelo despre care au scris toți biografii prozatoarei. Acesta e de un intelect modest și are brațe viguroase. George Sand, femeie emancipată, cu mare apetit erotic, pune ochii pe solidul venețian și trădarea se petrece chiar lîngă camera bolnavului... Alfred bănuie, scandalul izbucnește și poetul ceartă pe infidelă cu aceste vorbe grele : „tu es une catin. Tout mon regret c'est de n'avoir par mis vingt francs sur ta cheminée, le jour ou je t'ai eue pour la première fois". Despărțirea este iminentă, ca și împăcarea.

Viciile lui Musset sînt băutura și fetele. E un romantic, un contestatar, dar visează la onoruri. Candidează la Academie și după mai multe eșecuri, este ales. Duce o viață dezordonată și abandonează repede femeile pe care le-a cucerit dedicîndu-le poeme. Cînd nu-i depresiv, are crize de orgoliu și se manifestă violent. Pe George Sand o injuriază de față cu copiii. E gelos pe reputația literară a lui Chateaubriand, iar pe Sainte-Beuve, care-l fixase într-o categorie inferioară de talente, îl antipatizează profund. Pasiunile lui sentimentale sînt multe și fără durată. Maurice Toesca le descrie amănunțit pe toate. Însă cel ce a scris teribilul vers :

„Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux" ne rămîne necunoscut. Biografia corectă pe care am citit-o nu ne-a ajutat să-l descoperim.

*

Citesc, ca să mă amuz, o biografie a doamnei Louise Colet, care a jucat un oarecare rol în viața sentimentală a lui Flaubert. Biografia este interesantă și din ea aflu multe lucruri despre psihologia *femeii de litere* din secolul al XIX-lea. Louise era frumoasă și întreprinzătoare, dornică să fie premiată de Academie și să fie admirată ca poetă. A pune, în acest caz, farmecele feminității în sprijinul operei este inevitabil. Louise nu stă mult pe gînduri, urcă de la Aix, unde copilărise, la Paris, pentru a pregăti mai bine cariera sa literară. Albert Thibaudet, care o prezintă în monografia *Flaubert*, ne spune despre ea că era o femeie inteligentă, *ataşantă* și hotărîtă. Căsătorită cu un compozitor, Louise se plictisește în mohorîta viață de familie și caută atunci societatea oamenilor iluștri. Frecventează pe filozoful Victor Cousin și obține de la el recomandarea de a publica în reputata *Revue des Deux Mondes* și de a fi premiată de Academia Franceză. O primă distincție, alte trei vor veni în anii următori cînd cercul admiratorilor se lărgește, iar mijloacele de persuasiune ale autoarei vor deveni mai subtile. Dealtfel, legătura cu filozoful Victor Cousin nu este suficientă pentru obținerea prețiosului trofeu. Louise acordă atunci favorurile ei (relatează același Thibaudet) secretarul permanent Villemain, lui Victor Hugo (tînărul rege barbar al poeziei), nu ignoră pe Alfred de Musset și nici pe Contele Alfred de Vigny. Un desen de epocă o pre-

zintă în ținută de campanie pentru obținerea premiului academic. Desenul reprezintă un nud și sub el s-ar fi putut scrie, își imaginează maliționul Thibaudet : „plus candidate que candide".

Autenticitatea desenului este însă discutabilă, s-ar putea să nu fie vorba de Louise Colet, ci de altă femeie de litere în drum spre gloria literară. Sigur este că Louise frecventează salonul Doamnei de Récamier și are frumoase succese în lumea academică. Du Camp, care n-o înghite deloc, spune despre ea că avea vocea dogită și extremitățile grele, ceea ce ar fi o catastrofă pentru o femeie de salon. Un portret (reprodus în studiul lui Thibaudet) o arată mai favorabil : pieptul puternic arcuit, fața rotundă, aproape sferică, părul, lins, pe creștet, se revarsă în suluri mici pe umerii plini. O statuetă (aflată la Muzeul de Arte decorative) o prezintă cu un aer mai spiritualizat, în poziția cunoscută a Doamnei de Récamier : mîna îndoită grațios se sprijină pe o canapea terminată cu un basorelief. Formele sînt mai suple, fața sugerează o anumită spiritualizare. Însă nu ne putem încrede prea mult în statui : hieratizează, dau acel aer de detașare ce transformă pînă și un rinocer într-un simbol al singurătății cosmice.

Însemnările contemporanilor sînt mai dure. Farmacistul Quesneville îi publică în 1842, pe contul lui, opera completă în 25 de exemplare pe care poeta le oferă marilor scriitori din epocă și familiei regelui Louis-Philippe. Regele, om virtuos și generos, o răsplătește cu o medalie de aur și-i dublează pensia din caseta lui particulară. Nu s-ar putea zice că frumoasa Louise se descurcă greu. Treburile merg ca pe roate, distincțiile literare și articolele favorabile vin de peste tot. Academia

dă, încă de trei ori, girul ei pentru poemele ambiţioasei Louise care, dintr-o muză departamentală, ajunge o muză academică. Însă, cum se întîmplă adesea, posteritatea este ingrată şi, cu toate premiile şi onorurile primite în timpul tinereţii fermecătoare, nimeni nu şi-ar mai aminti azi de Louise Colet dacă n-ar fi vorba de Flaubert. Scriitorul o cunoaşte, se pare, prin 1846 şi, cum îl interesează femeile cu coapsele puternice şi pieptul matern, se îndrăgosteşte fulgerător de favorita spiritelor academice. Louise, care nu este o uşă de biserică, acceptă imediat pe tînărul normand. Şi, a doua zi, îi trimite un bilet stăpînit de o „durere resemnată". Durerea nu-i, totuşi, adîncă. Louise se remontează şi vrea să aducă foca normandă la Paris. Însă Flaubert, prudent, nu vrea să părăsească locuinţa de la Croisset şi respinge cu diplomaţie tentativele din ce în ce mai insistente ale femeii de litere. Flaubert nu este un spirit posesiv, în scrisori, recomandă Louisei să nu-şi neglijeze amicii şi-i atrage o dată atenţia asupra prietenului său Bouilhet („aime-le, ce pauvre Bouilhet..."), admirator al poetei. Omul de litere din secolul trecut este generos, autorul *Doamnei Bovary* cel puţin nu arată nici o înţunecare la gîndul că Louise ar putea privi şi în altă direcţie. Şi Louise nu ignoră bucuriile libertăţii. Nu-şi neglijează nici interesele literare. Iubire, iubire dar reputaţia poetică trebuie întărită. Biografii lui Flaubert se întreabă dacă laudele aduse de prozator slabelor poeme ale Louisei Colet sînt sincere sau nu : greu de răspuns, în materie de poezie gigantul normand consultă pe amicul Bouilhet, dar Bouilhet este deja îndrăgostit de autoare şi judecăţile lui pot fi suspectate... În orice caz, cîteva laude îi scapă în scrisori. Este me-

fient însă atunci cînd Louise îi propune să scrie o carte împreună : „ton idée etait tendre, de vouloir nous unir dans un livre, mais je ne veux rien publier". Capcana este abil întinsă, Flaubert scapă arătînd scepticism față de literatură.

Louise are fel de fel de inițiative culturale. În 1844 apare sub îngrijirea ei o ediție de opere alese de Campanella, însă grija ei cea mai mare este să devină prietenă a oamenilor de litere bine plasați. O deschidere face spre Sainte-Beuve, însă acesta, pățit, fuge. În *Carnetele intime* dăm peste această însemnare care arată un program de boicotare a muzelor : „Mais si vous cherchez quelque bonheur dans l'amour, n'aimez jamais une muse. Là ou vous croirez trouver son coeur, vous ne rencontrerez que son talent"... Fuga nu e totuși o victorie deplină pentru critic. Respinsă, simpatia s-a transformat ușor în ură. Într-o carte de amintiri publicată mai tîrziu, Louise scrie lucruri cît se poate de dezagreabile despre uriciosul, misoginul Sainte-Beuve.

Flaubert nu are atîtea scrupule. Îi place opulenta Louise, o vizitează din cînd în cînd la Paris, îi scrie bilete tandre, copleșește cu laude literatura ei. Dar are grijă să păstreze distanța între Normandia și Paris. Nu vrea s-o prezinte familiei și respinge toate proiectele literare puse la cale de insațiabila muză. Nu scapă, totuși nici el de furia femeii de litere jignite. „Hermafroditul sublim", cum o numise prozatorul într-o scrisoare, dă semne de intoleranță și, după despărțire (prin 1852), de înverșunată antipatie.

Îmbătrînind, Louise Colet devine o ghilotină pentru vechii ei prieteni. Se spune că, zărind într-o zi pe Flaubert ieșind, în culmea gloriei, de la

Collège de France, ar fi zis fiicei sale : „Cît este de urît !“ Este tot ceea ce a putut spune despre Flaubert muza departamentală acrită de vîrstă și nesatisfăcută de cele patru premii academice, de medalia și de pensia regală. Voise ceva **mai mult** : *„gloria literară* și, văzînd că gloria nu este eternă, se refugiază în ură disperată și neputincioasă. Curtezana literară de odinioară devine (se putea altfel ?) o stareță rea și clevetitoare. Sentimentul ei este că toți au înșelat-o și că, dacă n-ar fi fost Victor Cousin, domnii Alfred de Musset și Alfred de Vigny, de n-ar fi existat Victor Hugo, și, mai ales, de n-ar fi întîlnit pe omul atît de urît Flaubert, destinul ei literar ar fi strălucit. S-a întîmplat însă această fatalitate, și Louise Colet a murit cu ideea că a fost victima unei cabale monstruoase.

*

Tulburătoare *Veneţiile* publicate de octogenarul Paul Morand. E vorba de un jurnal întins pe o jumătate de secol, jurnalul unui domn foarte bătrîn, umblat prin lume, inteligent și instruit, pătrunzător și ironic, atașat de valorile morale ale epocii lui. Din unghiul său judecă acum lumea prin care a trecut și *viețile* lui de călător pasionat, luînd ca punct de reper Veneția, orașul în care, el ca noi toți, vede un simbol. Proust îl numea locul înalt al religiei Frumuseții. Chateaubriand — un oraș contra naturii, Byron — partea de lume unde dragostea nu este o sinecură...

Pentru Paul Morand, impresionistul inconformist din 1920 și moralistul bonom din 1970, Veneția reprezintă o posibilitate de refugiu din fața agresiunii civilizației moderne. Sînt însă și impli-

ații mai lirice. A descoperi Napoli — zice el — este a da soarelui un nume ; a intra în Veneția este a trece de la prietenie la dragoste.

Citindu-i jurnalul, s-ar putea spune că viața lui nu-i decît o continuă așteptare, o febrilă, mistică pregătire pentru întoarcerea la Veneția. El revine aici pentru a se confesa și, prin confesiune, să se purifice. Veneția este o confidentă de încredere, o Mecca a spiritelor laice. Prima notație e din 1906, ultima din 1970. *Venises* e, deci, cartea unei mari pasiuni. În oglinda ei distingem și un portret moral, portretul, în primul rînd, al unui scriitor care are vocația spațiului. Paul Morand e, știe toată lumea, un mare călător și cîteva din cărțile lui de voiaj *(New York, Londres)* au redeschis în Franța gustul pentru literatura de călătorie, în scădere după marea romantică. Lui îi datorăm și o frumoasă prezentare a Bucureștiului, cu un accent pus pe culoarea locală. Paul Morand cultivă, în genere, specificul, în toate textele lui se observă intenția de a lua temperatura morală a locului. A surprinde *psihologia* unui popor în lucrurile comune (arhitectură, port etc.) e o preocupare mai veche a scriitorilor francezi, și Paul Morand nu face decît să-i adauge interesul pentru reflecția morală. Criticii mai vechi îl numeau un impresionist fără filozofie, alții, mai noi, văd în el un ferment literar. *Venises* e un poem în care ironia stopează totdeauna efuziunea.

Însemnările privesc, mai întîi, tinerețea memorialistului. Ce ne arată ele ? Un copil solitar, un adolescent sceptic, hrănit cu lecturi din Renan, Schopenhauer, Zola, Maupassant, Huysmans. Crescut în spiritul moral al secolului al XIX-lea, el crede că centrul universului este pămîntul, centrul

planetei — Europa, iar focarul ei — Parisul. Oamenii aveau, la 1900, vocația fericirii. Cuvîntul *culpabilitate* nu se găsește, observă Morand, în vechile dicționare. Marcuse denunță fericirea ca o formă *obiectiv reacționară și imorală*. Însă Morand are ceva de obiectat. În casa tatălui său, pictor care trăise în era ruskiniană, cunoaște pe Rodin, Brâncuși („qui nous y cuisait des beeftstecks") și mulți alți artiști din epocă. Nu are sentimentul barierelor dintre generații. Își iubește părinții și în această iubire psihanaliștii nu pot descoperi nici un complex.

Pubertatea vine odată cu pasiunea pentru spațiu. În universul moral al tînărului apare Veneția, „lors de ma première évasion je me jetai sur l'Italie comme sur un corps de femme". Aici se agită o lume venită de pretutindeni, înfloresc toate artele, o societate europeană trăiește, în fine, ultimele ei ore. Europa galantă se pregătește de doliu : războiul. Veneția supraviețuiește, și-n perioada *anilor nebuni* fastul și disperarea sînt la culme. Multe victime, ca peste tot în Europa. *Que de Piccassos restés en route*, zice Morand. Acum se manifestă și inconformismul lui. Devine un romancier în avangardă și (contradicție inevitabilă !) intră în diplomație, *anticamera puterii*. Visează la o libertate totală și vine la Veneția ori de cîte ori poate pentru a-și bea cafeaua în piața San Zanipolo. Acest hippie *avant la lettre* rămîne, totuși, un burghez cu vocația confortului. Tîrgul (extraordinar de pitoresc și azi) din Rialto, la jumătatea distanței dintre San Marco și gară, îi reține atenția prin mulțimea *ierburilor* cu rol esențial în bucătăria italiană. În Palatul Dogilor nu ignoră *cutia denunțurilor*, lucru într-adevăr surprinzător

de văzut într-un loc decorat de Tizian și Veronese. Pisicile venețiene sînt grase și dezgustate de viață : prea mulți porumbei, prea mulți șoareci. Nefiind arbori, pisicile nu știu să se cațere. Veneția din epoca fascistă e dominată de lozinci ridicole. Veneția de azi e dominată de hippies *(les pithécanthropes itinérants)*. Paul Morand nu-i acceptă, deși nu i-a lipsit nici lui instinctul migrației.

Obiceiurile s-au schimbat și moralistul constată cu ironie binevoitoare că trebuie să se adapteze la obiceiurile unei existențe brutale. Hotelierul îi refuză cîinele, la restaurant trebuie să stea în fața invitatului, nu alături de el, ca altădată. La reuniuni nu cunoaște pe nimeni, peste tot bărbi și plete lungi. Pictura îi producea plăcere, azi îl contrariază, iar muzica dodecafonică îl face să se gîndească la moarte. Totul îl irită într-o lume în care fiecare oră este o oră de vîrf, cuplurile umblă pe stradă înlănțuite, iar sărutările lor sînt adevărate ospețe. Octogenarul, format în cultul pentru o fericire discretă, nu mai înțelege ce se petrece în jurul lui ; „am fost prea mult timp absent ; se vorbește în casa mea o limbă pe care n-o mai înțeleg ; și, dealtfel, nu există dicționare".

Paul Morand crede, totuși, că *omul* nu se schimbă. *Lumea* este aceea care se modifică. A cunoscut Anglia victoriană în limbajul căreia cuvîntul *pantalon* nu era admis. Regăsește azi un Albion care face baie fără slip în bazinele din Trafalgar Square.

S-a înțeles că Paul Morand privește cu un ochi îngrijorat lumea de azi, însă negația lui e cordială, bonomă. Cîtă vreme există Veneția, există și posibilitatea de salvare. Dar Veneția se scufundă, lent, ireversibil... Paul Morand și-a ales la Trieste,

într-un cimitir ortodox, locul unde se va muta în cele din urmă. Stendhal scria despre acest orășel : „Je touche ici à la barbarie." Paul Morand privește și el cu spaimă, dincolo de granița lumii latine. Ce-l face să creadă că civilizația se sfîrșește aici ? Spiritul occidental este încă prizonierul unor prejudecăți de fier. Nici chiar cei care cultivă libertatea față de prejudecăți nu scapă de ele. Paul Morand, de pildă.

Venises e o carte de memorialistică simpatic inconformistă, mesajul unui moralist ce și-a păstrat ochiul proaspăt și spiritul ascuțit, într-o lume pe care, în mod evident, n-o înțelege. Pentru el viața este în spate, viitorul n-are nume, iar prezentul, ei bine, prezentul e un coșmar. Morand vorbește în numele unei lumi ce și-a pierdut valorile. *Eul* care narează în cartea lui stă la jumătatea drumului dintre profeție și nostalgie. Ironia îl ajută să le împace. Plăcerea de a povesti, ce se vede ușor, domolește asprimea judecăților. Un *rău* ce se lasă introdus într-o fabulă devine un rău cît de cît acceptabil.

Ca formulă narativă, cartea lui Morand oscilează între memorialistica de tip tradițional, jurnal și confesiune. E, mai ales, o *confesiune,* care își alege un fals personaj (Veneția). Un personaj fabulos și un spațiu securizant. Aici naratorul (personajul real) cercetează *istoria* ce s-a făcut în afara lui și își caută propria istorie, avînd sentimentul că ele coincid. Cealaltă istorie, prezentă, rămîne, amenințătoare, la porțile orașului. Narațiunea încearcă s-o ocolască, iar cînd nu reușește îi pune în față o uriașă oglindă venețiană : somptuoasă, fixată în rama ei de ape luminoase.

Între *autor*, *narator*, și *personaj* (cu masca lui grandioasă) este un deplin acord : ei vor să apere ceva ce este serios periclitat, o istorie frumoasă și un destin care aleargă, impacientat, în întîmpinarea ei. Cel care scrie despre Veneția imaginației sale fuge, cît îl țin puterile, spre trecut, singurul timp al existenței lui.

IUBIRILE ȘI URILE LUI G. CĂLINESCU

Au apărut în volum[1] cele 70 de scrisori trimise de G. Călinescu îngrijitorului de acum al ediției, Al. Rosetti, directorul reputatei Edituri a Fundației Regale pentru Literatură și Artă, filolog cunoscut și, cum reiese din însemnările acestea ocazionale, prieten întreprinzător și loial al criticului. Scrisorile n-au o destinație literară propriu-zisă, menirea lor este să comunice repede și pe scurt ceea ce un scriitor laborios are de comunicat prietenului și editoriului său. Este vorba, în esență, de proiecte literare, de corecturi, de termene nerespectate, de dificultăți financiare și, cum corespondenții se mișcă în lumea universitară, este vorba mereu de solicitări din partea criticului pentru ca prietenul său, mai bine plasat, să-i dea o mînă de ajutor în rezolvarea unor chestiuni administrative. Scrisorile aduc, din acest punct de vedere, informații prețioase, biografii lui G. Călinescu pot re-

[1] *Corespondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti (1935—1951)*, ediție îngrijită cu prefață, note și indice de Al. Rosetti, cu o postfață de Vasile Nicolescu (Ed. Eminescu, 1977).

constitui, acum, mai bine cronologia interioară a operei în diverse faze de elaborație.

Însă scrisorile spun mai mult decît atît, ceva din modul lui G. Călinescu de a gîndi dincolo de cărți iese la iveală. Unele pagini amintesc, prin corosivitatea lor, de *Otrăvurile* lui Sainte-Beuve, altele sînt lirice și cordiale. Cîteodată G. Călinescu are timp să scrie, se desfată, textul poate fi trimis direct la tipar, într-atît este de coerent și strălucitor stilisticește, alteori scrisoare este, în fapt, un bilet cu propoziții scurte, strict informative: n-a primit corectura, va trimite corectura, clișeul să fie așezat în coloana din stînga sau în coloana din dreapta etc. Umoarea criticului este schimbătoare, într-un loc el este tăgăduitor și numește pe un coleg de la Universitatea din Iași „un jegos vicleanˮ, în altă parte recunoaște că același infam coleg „s-a purtat cordialˮ.

Dar s-o luăm sistematic. Scrisorile aduc, întîi, vești despre felul cum lucrează G. Călinescu. Lucrează enorm (ceea ce deja știam), proiectele sale se schimbă pe drum, capitolul întîi la un volum din *Opera lui Eminescu* este scris după ce cartea fusese redactată, spiritul lui critic este mereu sub stare de tensiune: modifică, adaugă, este și nu este mulțumit de ceea ce face. Nici un semn, în orice caz, de liniște olimpiană. Un vifor cumplit bate prin aceste notații telegrafice, o nemulțumire adîncă, trecută repede la forme, figurat vorbind, represive, se citește printre rînduri. Criticul este furios pe contemporanii care „nu-și pot tăia unghiile urii" și-i pare că spațiul în care trăiește este „fără spirit criticˮ. Se simte un alergător singuratic într-un deșert intelectual.

Cele mai importante date din această fază epistolară (1935—1941) privesc redactarea *Istoriei literaturii române*. Prima trimitere este din 1936, cînd criticul previne pe editorul său că dorește să facă o „Istorie critică a literaturii române, în care fiecare studiu să fie o monografie esauriente, cu biografie vie [...] cînd e cazul, cu o critică estetică a operei și critică istorică". Alte însemnări anunță ceea ce vom afla, mai tirziu, din textele critice: G. Călinescu va studia limba veche, „ca instrument de expresie" și va căuta să dezvăluie în *scripturi și alte evanghelii* ceea ce el numește „procesul creator, ideație și limbă" evitînd, astfel, eroarea lui N. Iorga, prin generalizarea în studiu a punctului de vedere estetic. Despre acest principiu de analiză G. Călinescu a scris pe larg, de mai multe ori. În scrisori, ideea este formulată direct și simplu, ca o condiție de lectură critică a literaturii vechi. Tot aici criticul se arată preocupat de „tipurile de gîndire literară pe provincii", în așa chip încît să poată trage un fir de la cronica lui Radu Popescu la pamfletul arghezian și de la Pitarul Hristache la Anton Pann. Cercetind mai bine istoria veche, G. Călinescu este de părere (și comunică, în glumă, părerea lui) că, în sfîrșit, „după o istorie în care jumătate din țară taie pe cealaltă jumătate și-i vîră țepi în șezut, poți spune că drama era genul mai nimerit al literaturii române și că romanul este încă o aberație"...

Însă cum romanul n-a întîrziat să apară, criticul va studia și romanul în niște pagini, dealtfel, memorabile. Alte notații (din 1940) anticipează ideea de unitate și continuitate a literaturii române („să fac o singură literatură de la Alpha la

Omega, acolo unde de obicei se susține că e discontinuitate"), idee susținută și prin folosirea unei metode unice de analiză. Cum spune tot G. Călinescu : va vorbi despre Varlaam „în stil Thibaudet", ceea ce vrea să sugereze că, acolo unde valoarea estetică este redusă, va face istorie morală și portretistică.

O idee nouă la G. Călinescu, în raport cu alți istorici ai literaturii române, este că centrul ei este Ardealul și că, în genere, provinciile au jucat un rol important în formarea și promovarea valorilor. Va da, în consecință, extindere studiului scriitorilor din provincie, lărgind astfel harta spirituală a literaturii noastre. Toate acestea sînt, în bună parte, cunoscute, scrisorile preced sau dublează idei formulate mai bine și cu tot aparatul estetic trebuitor în *Principii de estetică* și în capitolele introductive și finale din *Istoria literaturii*. Scrisorile arată, de regulă, modul în care ideile se nasc sub presiunea circumstanțelor critice. Ele ne întăresc în acest chip convingerea că G. Călinescu gîndea pe măsură ce elabora și că proiectul lui spiritual se schimbă considerabil în contact cu materia literaturii.

Dispare, atunci, impresia că G. Călinescu știe tot de la început, că există întîi conceptul critic și după aceea vine opera ca o ilustrație a celui dinainte. Conceptul se definește și se schimbă pe măsură ce opera este scrisă, metoda se precizează în funcție de obiectul ei. Criticul citește un număr de cărți, consultă documente, face însemnări pe fișe deși disprețuiește „fișologia") are, desigur, cîteva idei mari în cap și un număr de principii generale privitor la literatură, dar nu știe încă în ce fel va debuta și la ce concluzie va ajunge noua

lui lucrare. Proiectul se definește cînd opera s-a încheiat, conceptul critic capătă un sens și se diferențiază pe măsură ce este chemat de analiză și îmbogățit, corectat de ea.

Corespondența are și această parte bună că arată un mare spirit critic în lupta cu dificultățile interioare, nu numai cu cele (se va vedea cît de mari) din afară. G. Călinescu s-a format și a dat, aproape în același timp (pe spațiul unui singur deceniu), cîteva opere capitale. Caz rar de structurare intelectuală și irupție aproape simultană într-o creație provocatoare prin noutatea ideilor și puterea de sugestie a limbajului. Mitul lucrului „pe îndelete", a elaborației încete și lungi, precedate de o instrucție intensă pe două-trei decenii și menținută la nivelul abstract al conceptelor, este anulat de geniul viforos și acaparator al lui G. Călinescu. El vrea să cuprindă, de la început, totul, își completează instrucția pe măsură ce scrie și fixează strategia după ce a pornit deja războiul. Cînd criticul va reveni asupra cărților scrise în această fază de „pipăire" a literaturii (expresia îi aparține), cărțile vor fi încă o dată scrise și vor arăta altfel, pentru că cezarismul spiritual al lui G. Călinescu trecuse în altă vîrstă și iubirea lui de ordine în lumea ideilor sporise.

Scrisorile aduc precizări privitoare și la omul de lume G. Călinescu și, sub această latură, unele notații sînt excepționale. Ceva din legendara, imprevizibila „iritație" călinesciană transpare și aici. Scriitorul vede în jur comploturi odioase, trădare și perfidie, și cere prietenului său o soluție de urmat pentru a ieși din bezna acestor relații. „Fii Metternichul meu" — scrie el lui Al. Rosetti, cu gîndul la editor, dar și la prietenul cu mintea lim-

pede și liniștitoare. Vinerea este de regulă „mahmur", nu primește, nu face vizite. De confrați se ferește și într-un loc folosește la adresa lor o vorbă imposibilă : „lichelele de scriitori".

Stratul acesta al *corespondenței* este cel mai delicat pentru cititorul care, obișnuit cu altfel de relații între scriitorii importanți, va fi surprins să afle părerile lui G. Călinescu despre cîțiva contemporani. Otrăvurile care există, probabil, în orice critic, trec direct în pagina scrisă, fără să mai străbată spațiul purificator al ficțiunii. Vorbele sînt aspre și judecățile nedrepte. G. Călinescu vorbește de „monstruoasa trădare între clerici" și face cîteva portrete imposibile, sub latura morală, lui Ion Barbu, Perpessicius și altora. Vasile Nicolescu face aluzie în *Postfață*, la „iritarea" „dilatația imaginară" a criticului. Însă trebuie spus că iritarea ia uneori forme negre. Pe un critic din epocă promite să-l urmărească pînă în pînzele albe : „Îi voi face situația intenabilă, nu-l voi slăbi o secundă", și-i închide numele în formule hilare, iar figura spiritului în desene emblematice reprezentînd vietăți zîrîtoare.

Descoperim la G. Călinescu, în intimitate, o aplecare spre calambur și o iritabilitate ce ia, deseori, forme de „băşcălie" balcanică. Spiritul criticului trece reaua lui opinie despre contemporani în combinațiuni de silabe cu sensuri pejorative *(ouvid, prostem, ca...)*.

Însă nemulțumirea pleacă și se ridică, uneori, la o idee mai înaltă despre relațiile între scriitori. Lui Ion Barbu, pe care îl prețuiește ca artist, nu-i trece cu vederea greșita lui părere despre prietenia literară. Pasajul merită să fie citat pentru că mulți scriitori gîndesc, și azi, ca autorul *Jocului secund*, despre raporturile dintre poeți și critici :

„Barbu este ca mulți alți literați români un afectuos. E un om foarte de treabă, bun frate de cruce, pe viață și pe moarte, care se mărită cu interesele mele și ține să mă mărit cu ale lui, pînă în cele literare. Iar asta nu se poate. Fratele de cruce literar pretinde să ai aceleași idei ca el, să salți de laudele ce i se aduc și să te mînii de injurii. El nu suferă măcar să stai deoparte, ci-ți cere să iei atitudine. Vrea să-i fii soție, să bei cu el la petrecere și să-i aduci mîncare în șervet, cînd stă după gratii. Iar asta pentru oameni cu spiritul adevărului nu se poate. Și lucru supărător. Românul e frate de cruce mai mult decît orice alt european și rudă ideală. Autorii care te cunosc nu-ți spun : «sînt nerăbdător să văd cum se oglindește lucrul meu în ochiul tău», ci «contez pe prietenia ta». O rudă mi-a trimis chiar o broșură cu versuri rușinoase, contînd pe «glasul sîngelui». Cînd opinia ta este defavorabilă, ei sînt uluiți, mîhniți, în afecțiunile lor. Ei nu-și închipuie că originea opiniei este rațiunea, ci bănuiesc o alterare sentimentală [...]. Încît, iubite domnule Rosetti, te rog din suflet, să nu fim prieteni, ca orice cetățeni români. Să fim convorbitori într-un club englez, veri ca regii, sportivi care-și dau mîna înainte și după luptă și alte de acestea, care presupun uniunea în divergență. Să con-venim".

Sînt, în scrisori, și judecăți morale pe care G. Călinescu le modifică în opera sa critică. A zice despre E. Lovinescu că este omul „cel mai patologic vanitos și rău" și că prezența lui într-o asociație literară înseamnă „necinstea și intriga" este cel puțin o glumă neizbutită. G. Călinescu scrie, totuși, în acest sens și protestează la ideea că E. Lovinescu ar fi putut intra la Academie. Același

G. Călinescu spusese însă într-un articol din *Vremea* că E. Lovinescu este „cel mai mare dacă nu unicul critic român". Însă văzînd prin ce împrejurări vexante trece și la ce mizerii mărunte este supus G. Călinescu în lupta pentru o catedră universitară, putem înțelege și ierta reflecțiile lui morale asupra contemporanilor. Profesoratul marelui critic la Iași este o epopee, orașul acesta cu vechea tradiție culturală capătă în ochii lui forme de întunecime barbară. Ieșenii vor fi surprinși văzînd ce păreri avea G. Călinescu despre urbea lor.

Corespondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti rămîne, oricîte nemulțumiri în planul judecății morale am avea, o carte vie, delectabilă pentru că ne dă veşti despre iubirile și urile unei mari personalități.

DIN NOU MALRAUX. PASIUNEA GRANDORII. O RELIGIE A FRATERNITĂȚII

Am scris înainte despre Malraux văzut de alții. Să aruncăm acum o privire asupra literaturii lui autobiografice, aceea în care încearcă să se explice pe sine ca destin în lume și, prin sine, să explice destinul omului în civilizația actuală. E vorba, în primul rînd, de *Antimemorii*, dar și de alte scrieri : *Les Chênes qu'on abat*, 1971, *Le Miroir des limbes. Lazare*, 1974, confesiuni directe și indirecte pe care nu le putem izola de celelalte opere, de ficțiune, unde tema autorului este mereu prezentă. Gaëtan Picon spune că toată literatura lui Malraux este scrisă la persoana întîi : „Ceea ce știm din viața lui nu este decît suma a-

mintirilor și întîlnirilor sale [...]; Malraux n-a încetat să-și scrie *Memoriile;* se pare că n-are alt subiect decît propria viață, și că, înainte de a scrie, el trebuie să trăiască". [1]

Propoziții nete, riscante. Cine mai acceptă, după Proust, că nu scrie decît ceea ce trăiește? Picon afirma toate acestea în 1961 și, văzînd textul înainte de tipărire, Malraux n-a protestat. Semn că aproba în principiu ideea unei literaturi în care este implicată viața (experiența) creatorului. În *Antimemorii* respinge, totuși, imaginea literaturii ca reportaj al evenimentelor, după cum, în mai multe rînduri, respinge ideea de *biografie,* ceea ce pare paradoxal la prima vedere, căci nu poți accepta ideea că literatura urmează îndeaproape experiențele trăite de autor și, în același timp, nega utilitatea și putința de a construi o biografie a creatorului.

Paradoxul se risipește cînd Malraux definește noțiunea de biografie. Am citat deja propozițiile din *Antimemorii* în care el se detașează de biografia de tip tradițional și de imaginea *mizerabilei grămăjoare de secrete* pe care ea o dă despre om. Adevărul unui om este ceea ce el ascunde, spune unul dintre personajele sale. O idee care vine de la Nietzsche: *omul exprimă în opera lui nu ceea ce posedă, ci ceea ce îi lipsește.* O idee preluată și ușor corectată de Valéry: „oamenii se disting prin ceea ce arată și se aseamănă prin ceea ce ascund". [2] Malraux regîndește această relație. „Omul nu este ceea ce el ascunde; el este ceea ce face" — spune Vincent Berger din *Noyers de l'Altenburg.*

[1] *Malraux par lui-même,* 7, 13—14, Editions du Seuil, 1961.

[2] *Choses humaines, Oeuvres,* I, 346

Într-o notă pe marginea cărții lui Picon, romancierul, recitind fraza de mai sus, notează : „El [Vincent] o declară în chip categoric, dar i s-ar putea răspunde multe : căci dacă omul nu este ceea ce el ascunde, el nu este numai ceea ce face". [3] Tot în *Antimemorii,* dăm peste aceste rînduri : „Ceva etern rămîne în om — în omul care gîndește... ceva pe care l-aș numi partea sa divină : este aptitudinea lui de a pune lumea în problemă". [4]

Ideea interogației care definește omul modern nu-l va mai părăsi de aici înainte pe Malraux. Nici pe el, nici pe alții, cum am putut constata în eseurile de față. Antimemoriile au fost scrise ca să adîncească o interogație fundamentală : „a reflecta asupra vieții — asupra vieții în fața morții" — și nu a reconstitui ceea ce se cheamă drumul unei vieți (tema memoriilor, autobiografiilor tradiționale). În citatele adnotări pe marginea manuscrisului lui Gaëtan Picon, Malraux traduce astfel gîndul său despre limbajul biografiei : „un limbaj de destin nu poate fi redus la un limbaj de biografie tradițională, dar nu sînt sigur că el sfidează orice analiză"... Limbajul vechi al biografiei nu era adecvat pentru că exprima inesențialul din viața omului. Și Malraux, cînd se gîndește la om, se gîndește la grandoarea lui. Refuzul biografiei mărunte este, în esență, un refuz al destinului mediocru. Iată de ce Malraux își detestă copilăria, vîrsta cînd omul este, la propriu și la figurat, mic. [5] Ca să conteze în univers, omul

[3] Picon, op. cit., 10.

[4] *Antimémoires,* 46, Gallimard, 1967 ; toate citatele sînt date după această ediție.

[5] „Artiștii — spune Malraux într-o frază — nu vin din copilăria lor, vin din conflictul lor cu maturitățile străine de ei"...

trebuie să capete conștiința destinului său. Numai de la un anumit grad de conștiință existența omului devine destin și se poate afirma ca *anti-Destin*.

Autobiografia lui Malraux nu-i, în fapt, decît o lungă definire a omului în raport cu moartea, istoria, acțiunea, arta. O lungă interogație pe care naratorul o pune în toate împrejurările mari ale existenței sale. Foarte personale aceste reflecții și, în același timp, foarte îndepărtate de mica biografie a omului, de împrejurările intime ale vieții lui. Malraux nu caută, ca memorialistul obișnuit, să dea o coerență trecutului său, el vrea să descopere în ce măsură viața lui a folosit *limbajul eternului* („un limbaj de destin" !). În confesiunile sale există, spre a folosi o formulă a lui Valéry, o veritabilă *religie a personalității*. Malraux conversează mereu cu statuile și călătorește numai pe drumurile regale ale istoriei. Nu este fără însemnătate să spunem că locul predilect de meditație este, pentru romancier, *muzeul* și că oamenii pe care el îi caută sînt *Șefii Istoriei*, eroii plutarhieni care au înfăptuit ceva măreț în lume. În India îl caută pe Nehru, la Pekin stă de vorbă cu Mao Tze Dun și Ciu-en-Lai, în *Les Chênes qu'on abat* notează dialogurile cu de Gaulle. Iar cînd nu sînt de față *Oamenii Istoriei* sînt operele de artă. Ele exprimă partea de divin și etern din om, după cum marile figuri ale istoriei exprimă grandoarea acțiunii umane.

Unde se află, în acest timp, naratorul, autorul, personajul memoriilor ? În vecinătatea acestor piscuri, fără complexe, grav, gata mereu să pună una din întrebările decisive, acelea care exprimă soarta unei civilizații și condiția omului. Cîtă deosebire între *Antimemoriile* lui Malraux și *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau și, totuși, cîtă

asemănare! Unul (Rousseau) face din mărunțele lui nenorociri un model de existență a omului care nu găsește desăvîrșirea decît în natură, celălalt (Malraux), după două sute de ani, caută măreț.a omului în artă și în acțiunile exemplare ale istoriei. Malraux crede, ca și Rousseau, în religia personalității, numai că Rousseau o ilustrează prin capacitatea individului de a suferi, prin puterea de a-și asuma josniciile, în timp ce Malraux, nu mai puțin trufaș, închipuit, intratabil, face din această religie o etică a eroismului tragic. El nu coboară confesiunea în micul infern uman, deoarece, pentru el, umanul începe, repet, de la etajul superior al existenței. Malraux evită orice intimitate, naratorul lui ocolește situațiile mediocre, n-are ochi decît pentru faptele care ating, într-un chip sau altul, sublimul, semnificativul. Cînd, totuși, condeiul memorialistului se izbește de întîmplări mărunte, este aproape sigur că el le orientează spre căile sublimului, semnificativului...

Am putea spune că Malraux nu reține evenimentul, ci istoria din eveniment, nu vede propriu-zis individul, ci umanul din individ, nu este interesat, scriindu-și viața, de biografia sa, ci de destinul care trăiește într-o biografie exemplară. Iar cînd biografia nu este la înălțime, autorul o silește să devină. Nu atît prin ficțiune, cît prin reflecție. Eroul din *Greața*, Roquentin, spune că este suficient ca evenimentul cel mai banal să fie *povestit* pentru ca el să devină *aventură*. În cazul lui Malraux, lucrurile se schimbă: este suficient ca evenimentul *să fie meditat* pentru ca el să devină o aventură exemplară. Reflecția plasează faptul banal într-o relație care duce spre alt etaj al problemei. După un număr de pagini, constați că problema intră, invariabil, în raport cu una sau mai multe teme

fundamentale ale existenței. Sentimentul cel mai puternic pe care îl ai la lectura *Antimemoriilor* este acela că individul trăiește în permanență la intersecția drumurilor mari ale istoriei și, prin faptele lui, se revelează mereu condiția omului în univers.

Identitatea între autor, narator și personaj este perfectă, însă absența amănuntelor de viață ține biografia autorului în zona abstractă a ideilor. Naratorul este un filozof al istoriei, iar personajul despre care este vorba aspiră să fie un *om al istoriei*. Iar omul istoriei, ca și *omul artei*, nu trebuie căutat în suburbiile biografiei lui : „Biografia unui artist este biografia lui de artist, istoria facultății sale transformatoare". Dacă n-am ști unde duce această facultate transformatoare și ce forțe angajează ea în univers, ne-am face o idee cît se poate de greșită despre memorialistul Malraux.

Antimemorii nu intră în nici una din categoriile indicate de Malraux pentru memorialistica secolului al XX-lea : nu sînt nici *mărturii ale evenimentelor*, nici *introspecții* (studii asupra omului). Nu sînt însă străine, în mod sigur, nici de unele, nici de altele. Ele depun mărturie despre evenimente, dar, cum am precizat mai înainte, mărturiile lui Malraux iau forma meditațiilor, iar evenimentele consemnate în text au intrat deja în istorie sau sînt pe cale să intre. Nici introspecția nu coboară, ca la Gide (modelul acestui gen), spre sursele obscure ale psihologiei ; introspecția are ca obiect întîlnirea dintre un destin și o idee care poate conduce un destin. *Ideile sînt tot atît de prezente ca și ființele*[6], și întîlnirea dintre un autor și ideile care i-au orientat existența poate să con-

[6] *Antimémoires*, 51.

stituie obiectul unei confesiuni. Malraux merge în Egipt și ceea ce descoperă acolo îi marchează reflecțiile despre artă. Sarcofagele, statuile îi dau o imagine despre moarte, dar îi dau, în aceeași măsură, o idee despre existență. În faza în care își scrie memoriile, Malraux gîndește, în fapt, existența și moartea în funcție de *Artă*. *Eroismul umanist* (exprimat prin artă) succede, în etica lui Malraux *eroismului solitar al aventurii și eroismului colectiv al revoluționarului* [7]. Toate acestea nu sînt, în fond, decît trepte ale curajului uman de a înfrunta destinul, stadii ale ființei în drum spre eternitate. Ele se bizuie pe voința omului nu de a-și înfrînge condiția, ci de a o depăși prin conștiința sa. Kierkegaard spune că omul trece din stadiul *estetic* în stadiul *religios* unde își află plinătatea vocației. Malraux răstoarnă această schemă, schimbă natura obstacolelor și propune o morală a curajului care, în esență, se bazează pe posibilitatea omului de a ajunge, prin acțiune și cunoaștere, la partea sa de eternitate. *Arta* se deschide, mai promițător decît alte acte ale omului, spre formele eternului. Opera de artă nu este eternă, dar ea înglobează mai mult și pe o durată mai mare năzuința spre grandoare și imortalitate a omului de ieri și de azi.

Cînd se decide să facă biografia ideilor și a experiențelor sale, Malraux crede că eroismul artei are o bătaie mai lungă și că un om de artă este prin esența lui un om care interoghează cu șanse mai mari moartea. Confesiunile sale sînt ordonate nu în funcție de copilărie, tinerețe, dragoste etc. (schema memorialisticii tradiționale), ci în funcție de cărțile pe care le-a scris. Cu alte vorbe, în func-

[7] Gaëtan Picon, op. cit., 103.

ție de experiențele capitale ale existenței sale (*Les Noyers de l'Altenburg, La Tentation de l'Occident, La Voie royale, La Condition humaine...*). Narratorul nu se întoarce în trecut pentru a reconstitui o *istorie* plauzibilă, el caută în prezent semnele unui șir de experiențe trecute în literatură. Sugestia mai profundă a narațiunii autobiografice este că operele n-au lăsat netulburată istoria. Memorialistul se întoarce în China, în Africa de Nord, pentru a vedea în ce măsură istoria i-a confirmat intuițiile. Și Malraux nu este prea dezamăgit. Nici el, nici noi. Istoria a evoluat cam așa cum a gîndit-o tînărul neliniștit din anii '20, istoria merge și azi așa cum o gîndește memorialistul acesta care are convingerea că prin el vorbește vocea umanității. De aceea el se adresează oamenilor mari ai timpului, făcătorilor de istorie, și se adresează mai ales templelor, operelor de artă, pentru că în ele omul pîndit de timp a lăsat ceva din partea lui de eternitate.

De aici vine imposibilitatea de a rezuma critic memoriile, pentru că nu istoria primează în narațiune, ci meditația asupra istoriei. O meditație, la rîndul ei, foarte specială : discontinuă, luminată de propoziții memorabile, întoarsă adesea spre marile concepte și temele fundamentale. Oriunde ar fi și în orice moment, Malraux este vegheat de interogații vaste. Viața, moartea, arta și, în raport cu ele, omul — sînt noțiuni care revin în confesiune. Grija mare a memorialistului este să respingă *limbajul efemerului*. Să vadă durabilul și să dialogheze cu esențialul — iată regula pe care și-o impune Malraux povestindu-și viața. *A povesti* — este un verb, totuși, nepotrivit pentru Malraux. El nu-și narează biografia, să ne înțelegem, el își judecă existența luînd distanță față de ea. Obiec-

tul nu este niciodată apropiat, asumat, obiectul este ținut la depărtare pentru că numai astfel el poate primi simbolurile grandiosului, exemplarului. *Eul* care povestește este, ce curios!, atît de străin, impersonal, venit parcă din alt timp decît acela al indicativului prezent. Vocea care vorbește în *Antimémoires*, *Les Chênes qu'on abat...* pare a reclama alt timp și alt regim al modurilor gramaticale. Un regim al maximei autorității și un timp în care stricta cronologie n-are acces. Un timp al catedralelor, aș fi înclinat să scriu. Un stil al duratei și al monumentalului, cu puține elemente autoreferențiale ce pot fi identificate. Nici o șansă pentru cititorul avid de intimități să afle pe cine a iubit și pe cine a urît Malraux. El iubește mereu (în text) arhetipurile, el privește spre inima lucrurilor, el se hrănește numai cu esențialități.

Timpul are, din aceste cauze, o valoare, și o desfășurare ce nu pot fi măsurate cu criteriile obișnuite. *Timpurile* fuzionează sau, mai bine zis, reflecția memorialistului le unifică. În *Antimemorii* Malraux notează : Saba, 1934/1965 ; Ceylon, 1923/1945 ; Alsace, 1913, apoi, în capitolul următor, reflecțiile sînt datate : 1934/1950/1965... E limpede, Malraux judecă faptele în funcție de o cronologie personală. El află o legătură între fetișul reginei Sebeth (un arbore) și un episod din mișcarea de Rezistență sau între un templu din Egipt și Lungul Marș al revoluționarilor chinezi. Legături absurde ? Legături simbolice : în omul acțiunii și în omul reflecției (cu care Malraux se identifică) trăiesc toate simbolurile umanității. *Arta* este, încă o dată, mijlocul care unește ceea ce pare imposibil de unit. Prin *Artă* omul scrutează eternitatea.

Prima secvență din *Antimemorii (Les noyers de l'Altenburg)* este un dialog între personajele imaginare (Walter, Möllberg...) și limbajul lui este acela al simbolurilor. De la sarcofagele Egiptului se trece la camera lui Hitler, de la Pascal la Nietzsche, de la muzee la evenimente din istoria imediată. Möllberg, cel „cu urechile ascuțite", spune că Egiptul a inventat sufletul, iar altcineva (naratorul) completează : Egiptul a inventat seninătatea. O altă remarcă : lumea artei nu este aceea a imortalității, ci aceea a metamorfozei. Într-o lucrare trebuie lăsată în chip deliberat o imperfecțiune pentru a nu irita pe zei : „perfecțiunea le aparține". Notații superbe, propoziții menite să facă o lungă carieră Malraux este, între scriitorii generației sale cel mai iscusit în asemenea sintagme menite celebrității. Romanele sînt pline de vorbe memorabile, scrierile autobiografice le reiau, le completează, adaugă altele noi, mereu cu acea nerăbdare de a prinde în cîteva cuvinte un adevăr sortit să supraviețuiască. Căci dacă omul nu este etern, el poate judeca eternitatea și poate formula gînduri care să eternizeze limitatul, fragilul, efemerul din om.

Malraux povestește (în fine, povestește pe larg) o aventură din tinerețe : expediția în țara reginei de Saba și „descoperirea" capitalei biblice. Pune gravitate în ceea ce narează, nu este prea tulburat de eroarea pe care a făcut-o atribuind unor banale ruine semnele celebrei așezări... Aventura (experiența) contează, în fond, și, trăind-o, Malraux nu se rușinează de eșecul ei. Epica trage și aici spre semnele eternității și folosește metafore (metafore, aș zice, ale vastității și ale măreției) care împing faptele spre orizonturi nelimitate. De la regina de

Saba și de la locurile onirice ale Africii de Nord naratorul trece la *Rezistență* și la de Gaulle, făcînd salturi spectaculoase în istorie. Nu însă și în stil. Stilul este același și cînd descrie ruinele vegetale, și cînd vorbește despre liniștea lui de Gaulle.

De Gaulle e primul „homme de l'Histoire" de care vorbește Malraux, primul erou plutarhian pe care îl întîlnește. „Le chef historique" are în el o mare solitudine și este egal mitului său. Malraux nu ezită, aici și în alte scrieri, să citeze pe Cezar, Timur, Napoleon. Cu Nehru discută despre hinduism și budism, despre destinul Occidentului și destinul Orientului, preocupat să afle părerea unui înțelept om politic despre soarta civilizației noastre. Cultura și politica formează terenul de întîlnire. Cultura este o vastă resurecție, politica este o acțiune care n-are altă justificare decît măreția, forța ei. Mica politică nu-l interesează pe ministrul lui de Gaulle. Dacă a acceptat să intre într-un cabinet, a acceptat numai pentru că *a fost chemat* de un șef istoric. Înțelege să servească nu un guvern, ci un *om al Istoriei*. În această calitate merge în Guyana, în China, în India, cu sentimentul, totdeauna, că voiajul unui om învestit de istorie este o „Încarnare". *Rezistența* la care Malraux participă și pe care o povestește în pagini admirabile este tot o *inițiere*. O inițiere în tragismul eroic, o probă prin care, trecînd, individul iese cu sentimentul că a devenit *purtătorul unui fel de revelație*. Condamnat la moarte de Gestapou, colonelul Berger (Malraux) retrăiește situația personajelor din *Condiția umană*. La Gramat este dus, ca Dostoievski, în fața plutonului de execuție și în fața morții se gîndește nu la biografia lui, se gîndește la moarte pur și simplu. Cu un dramatism grandios pe mă-

sura împrejurărilor. Ce are a face că *execuția* de la Gramat este o execuție burlescă ! Eroul a fost împins fără voia lui, într-o situație limită, și conștiința lui este trează. Scriitorul trăiește ceea ce a scris altădată din închipuire. Malraux scrie, așadar, nu numai ceea ce trăiește. Trăiește și ceea ce scrie, pentru a mai scrie, încă o dată, într-o operă autobiografică. O dovadă că viața și opera se condiționează la Malraux, existența și literatura sînt manevrate de același „zeu fără templu" : Destinul.

Impresia pe care ți-o dau confesiunile lui Malraux este aceea că existența creatorului, dacă nu imită propriu-zis arta (ca în cazul citat), se ordonează în sensul artei, după ce s-a lăsat pătrunsă de sensurile marii istorii. Biografia creatorului nu-i, în fond, decît o succesiune de revelații și de întîlniri istorice cu *oamenii istoriei* în împrejurări care devin, prin forța evocării lor, inițiatice. Malraux nu spune direct, dar lasă să se înțeleagă că biografia unui creator este biografia unui zeu care îngînă limba eternității. Pactul autobiografic devine, în acest scop, un pact între trei mituri : un *autor* (creator) intrat în legendă și avînd conștiința acestei deveniri, un *narator* care folosește sintaxa grandiosului și timpurile esențialului și un *personaj,* în fine, care fiind un *om al artei,* este un *om al istoriei.* O mare alianță, o sfîntă familie, o *narațiune* care nu se opune *istoriei* și o *istorie* care nu face decît să confirme fumurile, orgoliile nemăsurate ale *narațiunii.* Malraux nu se povestește, în fond, pe sine, ci pe acela pe care închipuirea sa l-a construit.

*

La începutul cărții *Les Chênes qu'on abat* (fragmente din volumul al II-lea din *Antimémoires*), lui Malraux îi scapă o frază de un tulburător orgoliu: „nu cunoaștem nici un dialog între un *om al Istoriei* și un mare artist". Și dă cîteva exemple de asemenea absențe regretabile: nu știm nimic de dialogurile purtate de Papa Iuliu al II-lea cu Michelangelo, nici de acelea dintre Alexandru cel Mare și filozofi, dintre August și poeții din epoca lui, dintre Timur și Ibn Khaldoun. Voltaire n-a relatat discuțiile pe care le-a avut cu Frederic, Diderot nu spune ce-a vorbit cu Ecaterina a II-a. Napoleon monologhează mereu, inclusiv în Sfînta-Elena... *Omul Istoriei* a avut, desigur, martori, dar n-a avut conversații cu marii creatori... Nu-i greu de înțeles morala acestei introduceri. Malraux imaginează o întîlnire între *Omul Istoriei* și *Omul Artei*, cu convingerea că acești doi *șefi* ar avea să-și spună lucruri capitale. *Les Chênes qu'on abat* traduce acest grandios scenariu. *Omul istoriei* contemporane (ultimul mare *șef* produs de istoria Occidentului sugerează în mai multe rînduri Malraux) este Charles de Gaulle, iar *omul Artei* este, evident, el, Malraux, care într-un moment crucial al Franței și-a legat destinul de cel dinainte.

Cartea (al cărei titlu este un fragment dintr-un vers al lui Victor Hugo) are ca motto o frază din Hegel despre bucuria omului liber în fața omului mare... Este primul simbol dintr-o rețea de simboluri ale grandorii. Dialogul este datat 11 decembrie 1969. Scopul lui este să prezinte „un general de Gaulle în Istoria și în afară de istorie". Dar Malraux nu se ține de promisiune. Generalul de Gaulle este în istorie chiar și cînd nu mai partici-

pă la acțiunea istoriei. Este sentimentul cel mai puternic pe care îl ai citind foarte strania convorbire. Stranie, întîi, pentru că nu știi niciodată cu precizie cine întreabă și cine răspunde. Replicile se completează și, de la un punct, se confundă. Cine pronunță aceste propoziții memorabile? Îți trebuie o mare prezență de spirit, la lectură, să deduci cine este emițătorul și cine este receptorul în acest text în care miturile circulă în voie, iar faptele cele mai banale nu intră în scenă decît după ce au făcut o lungă cură de măreție. Cînd generalul spune la un moment dat: „aveam un contract cu Franța", propoziția ar putea fi spusă tot atît de bine și de Malraux. O și scrie, dealtfel, în altă parte: „m-am căsătorit cu Franța". *Omul Artei* n-are complexe față de *Omul Istoriei,* asta se vede îndată ce începem să parcurgem frazele impecabil tăiate ale discursului, fraze menite să rămînă în istorie. Nu mai este vorba, aici, de substituirea autorului, de un mare model (creatorul) și de un mic ambițios (reporterul) care vrea să-i ia locul ca în obișnuitele „entretiens". Se confruntă două personalități egale în solitudine și grandoare, doi oameni care vorbesc limbajul zeilor.

Limbajul nu-i totuși greu de înțeles. Malraux vrea să dea o definiție a omului „care scapă destinului". Un *om al istoriei* este, înainte de orice, un om fără prenume. Nu există *Charles* în *Memoriile* generalului de Gaulle, observă Malraux. Asta vrea să spună că o personalitate puternică se concentrează, ca un mit, într-o expresie unică, laconică, memorabilă. Cezar, Napoleon n-au nevoie de alte determinări. Malraux sau de Gaulle, nu știm exact, observă că Napoleon a devenit Napoleon cînd a încetat să mai fie Bonaparte, întocmai ca

Michelangelo care, atunci cînd a devenit celebru, a încetat să mai fie Buonaroti. Unii își pierd, în drumul spre măreție, numele, alții prenumele. De Gaulle, eroul lui Malraux, este menit să exprime conștiința unei țări (Franța) într-o epocă dramatică și conștiința unei civilizații ce se apropie de sfîrșitul unui ciclu de evoluție. Iată ce spune, în esență, Malraux cît timp vocea lui se mai poate distinge în acest dialog în care micile intimități nu pătrund : „El [de Gaulle] exprimă un destin și-l exprimă chiar și atunci cînd proclamă divorțul său cu destinul. Intimitatea cu el nu înseamnă a vorbi despre el, ci despre Franța (într-un anumit fel) sau despre moarte"... Iată temele *dialogului*, iată pactul dintre narator și personaj, iată, în fine, misiunea autorului : să provoace Sfincșii istoriei să vorbească, să traducă limbajul esențelor, să pregătească apariția mitului, să transforme *biografia istorică* într-o viață *legendară*... Pentru ce Cezar este una din marile figuri ale Occidentului ? Răspunsul : „[Cezar a obținut] victorii importante dar nu capitale, [a condus] un mare guvern roman printre altele... Dar a existat Plutarh. Și Shakespeare..." [8]. A existat, deci, literatura care a făcut dintr-un conducător destoinic o legendă. A existat *omul Artei*, asta vrea să sugereze Malraux.

Cu aceste copleșitoare modele în față discută Malraux cu de Gaulle convins mereu că, în tot ceea ce face și ceea ce spune eroul său, răzbate „le frisson de la grandeur", că Istoria pe care o încarnează Generalul poartă accentul destinului [9]. Stilul dialogului, evident rescris, este acela al unei surprinzătoare certitudini. I-aș zice : *stilul revela-*

[8] Op. cit., 116.
[9] Op. cit., 162.

ției în evidență, stilul surprizei în normalitate. Propoziția citată înainte are la sfîrșit semnul mirării (!). El sugerează nu numai admirația naratorului față de interlocutorul său, dar și conștiința că această grandoare este inevitabilă. Stilul se supune acestei fatalități. Narațiunea consemnează doar faptele mari și, cum am zis, încearcă să definească o etică a *omului Istoriei*. Mi-ar fi greu s-o rezum. Cîteva elemente : *cel care acționează în istorie îmbrățișează marile conflicte, căci a fi mare este a asuma o mare controversă.* O spune Shakespeare, o repetă Malraux. De Gaulle are calitățile unui șef de ordin religios pentru că el nu-i obsedat de el însuși (ca Napoleon), ci de Franța, adică de o istorie, o civilizație, un mod de a fi în lume. Cînd Franța s-a despărțit de General, Generalul a mers înainte pînă ce Franța s-a întors la el. Știm ceva despre moarte? *Ceea ce gîndim despre moarte n-are importanță pentru că moartea ne face să gîndim mereu la viață. A scrie ne permite să uităm moartea. Scrisul este un drog puternic. Marea Revoluție a repus Franța în starea de luptă. Franța a fost construită mereu prin lovituri de sabie. Napoleon a fost un spirit mare și un suflet mic...*

Cine pronunță aceste fraze memorabile pe care ar fi trebuit să le pun între ghilimele ? Le spune Malraux, desigur, pentru că el le scrie, dar le gîndește și, uneori, le exprimă de Gaulle, marele solitar de la Colombey. Să mai citățm cîteva fragmente din acest sacru discurs. Malraux mărturisește că de Gaulle i-ar fi zis, altădată, că lecțiile Istoriei (istoria e scrisă totdeauna cu majusculă !) n-au servit niciodată la nimic. Și tot el sau poate naratorul : omul Istoriei transformă confuzia în ordine. Și mai departe : *Napoleon a făcut ca Franța să turbeze de ambiție,* Napoleon este un *pro-*

fesor de ambiție, el a dat poporului posibilitatea să pătrundă în aristocrație... De Gaulle (știm bine că Generalul este cel care vorbește acum) crede că „femeile sînt capabile de ceea ce este sublim și de ceea ce este coborît. De aceea nu trebuie niciodată împușcate". Și : „artiștii inventează visul, femeile îl încarnează. Dar numai creștinismul a inventat eternul feminin". Propoziția din urmă nu mai știu cui aparține. Poate tot Generalului. Poate egalului său, Malraux, care intervine în *discurs* și, în fapt, îl scrie asumînd și ideile interlocutorului. Cînd, la un moment al întrevederii, el întreabă : „vă place sculptura greacă, domnule General ?" sîntem siguri de întrebare, nu și de răspuns. Răspunsul este în cel mai clar stil Malraux. Cînd este Franța mare ? „Franța n-a fost mare decît atunci cînd ea a fost pentru lume". Este ideea lui Malraux, confirmată de de Gaulle : „există un pact de douăzeci de ori secular între grandoarea Franței și libertatea altora"... Tot el crede că evenimentele din mai '68 s-au născut din alianța dintre revolta sindicalistă și revolta irațională a tineretului. Apoi, ca o concluzie morală : „indignarea nu este o valoare supremă". Pe intelectuali, de Gaulle îi respectă, dar recomandă cu carecare iritare ca pasiunile lor să se pună în serviciul Franței. „Iresponsabilitatea inteligenței" nu poate să dureze. „Problema cea mai dramatică a Occidentului este aceea a tineretului"... zice el spre finalul acestor convorbiri ce definesc, în fapt, un model de existență în istorie și o morală a autorității în istorie. Este modelul lui de Gaulle și morala lui de Gaulle. Unde este, în acest timp, Malraux, autorul ? Unde să fie ?!... În interiorul acestei morale. El face accesibil portretul *omului Istoriei* și tot el

redactează micul tratat de etică. El transformă o biografie istorică într-o viață mitică.

În rezumat : în *Les Chênes qu'on abat* vorbește vocea istoriei și a artei despre destinul civilizației actuale și despre o legătură care n-a fost totdeauna fericită, dar a fost mereu necesară : legătura (contractul) dintre severul, autoritarul, solitarul grandios de Gaulle și nestatornica și inepuizabila Franță. Mai este vorba de o legătură în subtextul ceremoniosului dialog : aceea dintre cel ce face Istoria (șeful politic și spiritual) și cel ce îi dă eternitate (creatorul de artă). Creatorul are ultimul cuvînt de spus. El face să supraviețuiască grandoarea...

*

În *Le Miroir des limbes. Lazare* (1974) [10], Malraux scrie : „niște imagini nu alcătuiesc o biografie. Nici evenimentele, dealtfel. Numai datorită iluziei narative și muncii biografului, aceasta ia ființă. Ce-a izbutit să fixeze Stendhal din propria sa viață ? Doar cîteva momente. Fiecare își articulează trecutul pentru un interlocutor pe care nu și-l poate închipui : Dumnezeu în timpul spovedaniei ; posteritatea cînd scrii literatură. Nimeni nu posedă o biografie decît în ochii celorlalți". [11] Și o pagină mai încolo : „ce este un trecut care nu este o biografie ?" Mai citez, în fine, o frază de la începutul confesiunii : „Purtînd poate investitura morții, îmi caut un refugiu în povestirea uneia din cele mai enigmatice răbufniri ale vieții"...

[10] Tradusă în românește de Irina Eliade, prefață de Modest Morariu, Editura Univers, 1978. Citatele sînt date după această ediție.

[11] Op. cit., 96.

Malraux scrie toate acestea între două crize care-l duc foarte aproape de moarte. E cazul să credem că nu face literatură, nu se joacă, așa cum fac de regulă oamenii de litere, cu ideea morții. Moartea îi dă tîrcoale și cînd moartea îți dă tîrcoale „nimic nu te mai uimește decît ea“ [12]. În aceste împrejurări rediscută Malraux problema biografiei. Cîteva nuanțe față de vechile disocieri ale prozatorului sînt de reținut. Ideea, întîi, că scriem totdeauna o biografie/autobiografie cu gîndul la un interlocutor pe care nu-l știm, dar de care trebuie să ținem seama, pentru că numai în ochii lui o viață capătă coerență și putere de convingere. Sugestia, apoi, că narațiunea este un refugiu. Această idee capătă adevărata ei semnificație dacă o raportăm la alta, exprimată în alt moment al confesiunii. Amintindu-și de povestirea *Nucii de la Altenburg*, scrisă cu treizeci de ani în urmă, Malraux scrie : „atunci singurul mod de a continua să trăiești era să scrii“... Citind *Lazăr*, îți vine să crezi că Malraux scrie acum ca să învețe să moară. Scrisul este un ultim efort de a amîna moartea. Căci nici în pragul sfîrșitului pe om nu-l părăsește sentimentul că a *exista* este vocația lui cea mai mare. Nimic nu se face, nimic nu se construiește, nimic nu se poate chiar gîndi temeinic decît pe „vehementa conștiință de a exista — numai de a exista“. Superbă consecvență. *A exista* pînă la sfîrșit, a gîndi moartea cu termenii vieții, chiar și atunci cînd oglinda vieții începe să se aburească.

Lazăr este numai într-o mică măsură un discurs testamentar. Este o spovedanie care nu renunță la atributele meditației. Meditația unui om care a

[12] Op. cit., 89.

văzut moartea cu ochii („hoinăreala mea în arhipelagul morții") și, revenind la viață ca biblicul Lazăr, încearcă să prindă neantul cu brațele spiritului său. Nu-i ușor. În apropierea morții conștiința *eului* se estompează : „un eu fără de mine ; o viață fără identitate" [13] sau : „în preajma oamenilor intrați în agonie întrebarea *cine sînt eu* se destramă ; devine fără rost" [14]... Malraux dovedește, am impresia, contrariul. Anxietatea nu-i diminuează vocația interogativă. O propoziție vine să ne întărească această convingere : „omul nu s-a născut cumva atunci cînd, pentru prima oară, a văzut un cadavru și a spus în șoaptă : *de ce ?*"...

Ne reîntîlnim, în aceste cuvinte, cu o veche convingere a lui Malraux. Aceea că în aventura existenței moartea participă cot la cot cu viața, că omul este un animal care, știind că moare, învinge ceva în condiția lui nenorocită. Nu-i, evident, o idee descoperită de cel care a scris *Condiția umană,* dar este în mod cert o idee cu care el a trăit.

Așadar : Malraux, ajuns în situația în care „omul începe să se deprindă cu ceea ce este de neconceput", se gîndește la *biografie,* dar nu crede că niște imagini disparate pot constitui o biografie, după cum un șir de momente nu pot configura o istorie. Analiza propriei vieți îi este, în fapt, străină, mai mult : „proximitatea morții îi dă un caracter derizoriu" [15]. Scriitorul descoperă că în fața morții ceva, totuși, rezistă : fraternitatea. *Oglinda de la hotarul cetii* este, în egală măsură, o meditație despre moarte și un poem despre fraternitate, amîndouă foarte profunde. „Individul nu

[13] op. cit., 107.
[14] op. cit., 101.
[15] op. cit., 165.

există în această carte", anunță autorul. Și se ține de cuvînt : nimic din biografia măruntă a existenței anterioare nu pătrunde în confesiune. Refuzul biografiei devine însă la Malraux un mod personal de a sugera o existență excepțională. Își ignoră, în fond, trecutul cei care nu se îndoiesc de el. Cei care nu-l au (un trecut semnificativ) se străduiesc să-l inventeze. Malraux este sigur de al său și, în această spovedanie finală, nu este grăbit să-l reconstituie. Au făcut-o sau o vor face alții. El selectează două-trei imagini (cum este aceea a colonelului Berger în fața plutonului de execuție), pentru a marca situația în care omul descoperă *religia fraternității*.

La schema dinainte (eroismul solitar, eroismul revoluționar colectiv, umanismul artei) trebuie să adăugăm *treapta fraternității* („fraternitatea pe care destinul n-o șterge"), fraternitatea care așteaptă la celălalt capăt al umilinței și al morții. Lui Malraux îi spusese aceste vorbe un combatant din Spania. Le redescoperă înțelesul pe patul de suferință de la Salpêtrière. „Comuniunea este tot atît de puternică, uneori, ca moartea" scrie el auzind horcăielile unui muribund. Între moarte și fraternitate este o relație enigmatică. E tot ceea ce poate spune un mare scriitor care se dusese la capătul pămîntului ca să ia o lecție de eroism și să afle modul în care viața se poate transforma într-un destin. El își regîndește viața și își regîndește cărțile pe care le-a scris la lumina acestui adevăr : „Cea mai impresionantă clipă de fraternitate din cîte știu e născocită de mine. Într-un hotel din Peïra-Cava scriu scena din *Condiția umană* în care revoluționarii din Shanghai, răniți, vor fi aruncați în cazanul locomotivei. Katow a putut

să-şi păstreze cianura. În beznă, mîna lui dă de mîna lui Kyo care s-a nimerit lîngă a lui. Kyo i-o strînge. Atunci am ghicit că în mîna care i-a strîns-o pe a lui, Katow va pune cianură"...

Malraux se înşeală, e vorba de Souen nu de Kyo, dar confuzia n-are importanţă. Importanţă are faptul că romancierul face din fraternitate o valoare supremă. O „sărbătoare" a umanului, scrie el, o valoare care le înglobează pe toate celelalte şi dă omului în pragul sfîrşitului curajul de a asculta şoaptele morţii.

În *Lazăr*, (pe care l-am putea numi : *meditaţii în casa morţii)* există şi propoziţii mai dramatic legate de suferinţă. Cînd naratorul spune : „criza a fost mai puţin gravă decît precedenta. Ştiam că e să-mi cadă stiloul din mînă" — înţelegem că orice retorică este lăsată deoparte. Notaţia este, desigur, ulterioară crizei amintite, însă nu străină de tulburarea pe care o provoacă asupra spiritului. Naraţiunea nu are timp sau autorul nu-i mai acordă privilegiul de a lua distanţă faţă de eveniment. Pentru a exprima mai bine această identificare a *povestirii* cu *istoria* m-aş folosi tot de o frază a lui Malraux, notată în altă împrejurare : „Naraţiunea făcea un tot cu semnificaţia ei, secretîndu-i valorile"...

Se poate traduce în mai multe feluri această propoziţie care se referă, în mod special, la Biblie. Aleg un sens posibil pentru autobiografia lui Malraux : naraţiunea face un tot cu obiectul ei (existenţa nu atît a unui individ cît a condiţiei omului) şi îşi impune valorile prin meditaţia care organizează naraţiunea. Malraux narează (dacă prin *a nara* înţelegem a reflecta, a pune în interogaţie, a descoperi legea care agită faptele, a privi,

în fine, cu obstinată curiozitate lucrurile pentru ca lucrurile să confirme proiectele gîndirii !) narează, zic, numai ceea ce sare dincolo de cercul insignifiantului. Viața lui este acceptată ca subiect de reflecție în măsura în care intră în zona locuită de *oamenii Istoriei*, acolo unde se murmură limbajul miturilor. Ultimul venit în acest spațiu în care tot ce există are semnificație este mitul fraternității. Malraux îl redescoperă în anticamera morții, atunci cînd face ultima lectură a existenței sale.

EUGÈNE IONESCO. COPILĂRIA ȘI LUMINA. LITERATURA ȘI LUMEA PRIMEI ZILE

> **„Je me pense. Je suis un autre. Ce «je» est pris dans le moi ; sa racine este moi. La terre nourricière ou la sève du «je» c'est «moi».“** (Journal en miettes). **„Enfance et lumière se rejoignent, s'identifient dans mon esprit** [...]. **J'écris pour retrouver cette lumière et pour essayer de la communiquer** [...]. **La condition existentielle est inadmissible“.** (Antidotes).

La patru ani, Eugène Ionesco descoperă moartea și își dă seama că lumea poate exista fără el. La cinci ani începe să citească, la șapte ani trăiește păcatul originar : se privește în oglindă și observă că este diferit de toți ceilalți. O ruptură teribilă se produce. Apare sentimentul unei iremediabile

separări. E condamnat la anormalitate. Știe deja totul. De atunci n-a aflat nimic mai mult, nimic mai puțin despre viață, moarte, destin. Jocurile au fost făcute : copilul descoperă ceea ce omul matur va verifica prin existența lui, și anume : „că ne-am născut, că trăim, că vom muri, că nu știm ce este ființa, că nu știm ceea ce este neființa". La nouă ani este deja hotărît să-și scrie memoriile. Începe să-și noteze impresiile, amintirile, apoi abandonează caietul pregătit să primească revelatoarele lui confesiuni.

Ce voia să povestească foarte tînărul autor ? O întrebare la care Eugène Ionesco răspunde după 50 de ani : „Să vorbesc despre mine ? Dar nu mă iubeam de cînd m-am văzut și de cînd am înțeles separarea mea, ruptura, păcatul fundamental de a nu fi la fel cu ceilalți, de a nu fi ca alții. Dar tocmai pentru asta voiam să vorbesc despre mine, fără îndoială pentru că nu eram ca toți ceilalți, pentru că eram anormal, pentru că eram monstruos. Peste trei sau patru ani, după prima revelație a ființei mele particulare, începusem să mă obișnuiesc mai mult sau mai puțin cu mine însumi, dar nu în întregime..." [1]. O explicație tipic ionesciană : nu-i place să vorbească despre sine, dar tocmai din această cauză se confesează : ca să se știe că nu-i place deloc să se confeseze ! O dialectică pe care autorul o silește să intre în contradicție cu ea însăși, să-și asume propria negație.

Reținem un fapt important din aceste confesiuni notate la șaizeci de ani despre descoperirile făcute la patru, cinci, șapte și zeci ani : pentru Eugène Ionesco literatura începe cu memorialistica, nu cu basmul sau poezia. El vrea să se confe-

[1] *Découvertes*, 1969, Albert Skira Éditeur.

seze, nu să fabuleze, cum fac de obicei copiii. Primul lui gînd, cînd descoperă că între el și lumea din afară există o gravă deosebire, este să depună mărturie despre această descoperire uluitoare. Să-și scrie, cu alte cuvinte, autobiografia. Nevoia presantă de confesiune îl împinge spre literatură, deși n-are nici o iluzie în privința literaturii : literatura nu poate nimic, nu-l vindecă de angoasa în care a intrat din clipa în care a descoperit existența morții, literatura nu-l împacă în nici un fel cu lumea din afară și nu-l împacă, fapt și mai grav, cu el însuși. A scrie înseamnă, înainte de orice, a denunța această relație imposibilă : *a concepe ceea ce este de neconceput, a povesti ceea ce nu este de povestit,* a spune, în fine, că *a vorbi / a scrie nu servește la nimic* și că a învăța să taci este o mare victorie. Dar ca să se știe că tăcerea este o binefacere trebuie să scrii despre forța tăcerii...

Contradicție inevitabilă, sofism etern, negație care devine sursa unei neîngăduitoare afirmații... Ionesco intră fără ezitare în lumea relațiilor imposibile. Le caută, le provoacă, gîndirea lui nu concepe posibilul fără imposibil, fața fără reversul ei. A cunoaște începe acolo unde se sfîrșește posibilul, acceptabilul, verosimilul. Am putea spune că pentru Eugène Ionesco profunzimea unei gîndiri se judecă după numărul de relații imposibile pe care le asumă. Drama inteligenței umane iese din ciocnirea cu absurdul care trăiește în cea mai normală categorie. Toate acestea, scriitorul le sugerează în teatrul său. Le spune în mod direct și în *memoriile* scrise nu la zece ani, ci mult mai tîrziu. Noțiunea de *memorii* nu-i potrivită, evident, pentru Eugène Ionesco. El nu-i martorul unei epoci, nu se mulțumește să stea în spatele eveni-

mentelor, nu înfățișează, cum fac de regulă memorialiștii, oamenii iluștri pe care i-a întîlnit, nu-și „istorisește" viața. N-o povestește, dar face ce face și vorbește mereu de ea. În *La Photo du colonel* (capitolul *Printemps* 1939), *Journal en miettes*, *Présent passé passé présent*, *Découvertes*, *Antidotes*, *Un homme en question*, în numeroasele *entretiens*[2], Ionesco „se gîndește" pe sine peste tot, în eseuri, în amintiri disparate, este mereu vorba de acest „je" care nu se decide niciodată să se despartă de neliniștitul, fecundul „moi". Dificil de introdus această literatură confensivă într-o categorie narativă. Nu-i un jurnal de tip Gide, nu-i o ficțiune ca în *Cuvintele* lui Sartre. Nu seamănă, în nici un fel, cu literatura din *Antimemoriile* lui Malraux și, în genere, Eugène Ionesco nu vrea să scrie un tratat despre existență. Vorbește, ca Rousseau, despre sine, dar nu face, repet, o istorie a vieții sale. Există în *Journal en miettes*, *Découvertes*... note de biografie pură, există și amintiri, portrete, dar într-o ordine și într-o formă care șterg urmele oricărui model.

Printemps 1939, cele mai vechi pagini de jurnal („vechi" dacă ținem seama de data cînd au fost publicate : 1962) au ca subtitlu : „les débris du souvenir". *Jurnalul* din 1967 este „en miettes". Denumiri semnificative. *Rămășițe*, *fărîme* dintr-o *istorie* (existență) pe care *narațiunea* nu vrea sau

[2] În eseul de față citez după următoarele ediții : *La Photo du colonel*, 1962, Éditions Gallimard ; Claude Bonnefoy ; *Entretiens avec Eugène Ionesco*, 1966, Éditions Pierre Bolfond; *Journal en miettes*, 1967, Mercure de France ; *Présent passé passé présent*, 1968, Mercure de France; *Découvertes*, *1969*, Albert Skira éditeur ; *Antidotes*, 1977, Éditions Gallimard ; *Un homme en questions*, 1979, Éditons Gallimard.

nu poate s-o reconstituie în totalitate. Dar există un *trecut, o viață, o cronologie* în aceste confesiuni, un număr de evenimente care să constituie un destin uman? Istoria nu există decît în măsura în care cel care meditează o trăiește, trecutul nu este închis, cronologia evenimentelor este schimbătoare, faptele, ca atare, vin și dispar într-o memorie care nu clasează nimic. Memoria ia lucrurile de la capăt, *trecutul* este un spațiu deschis, spaimele, uimirile pe care copilul le-a trăit la șapte ani sînt trăite, retrăite pe măsură ce sînt scrise la șaizeci de ani.

Nu există un *contract,* un *pact autobiografic* în cazul lui Eugéne Ionesco sau, dacă există unul, el nu este reductibil la un model cunoscut. Autorul spune, întîi, că *eu sînt un altul,* modificînd ceva în celebra propoziție a lui Rimbaud : pune în acord pronumele personal cu verbul *a fi.* Apoi vedem că *eu* nu este deloc *altul, eu* este mereu el însuși, cum și zice două propoziții mai tîrziu autorul, contrazicîndu-se : *„Je* c'est *moi"*... Curios este că Eugène Ionesco spune mereu adevărul. El are dreptate în toate situațiile, chiar și atunci, sau mai ales atunci, cînd se contrazice. Din moment ce el și nu altcineva trăiește aceste contradicții și intră, orișice ar face, în blestematele relații imposibile, înseamnă că el are îndreptățirea să spună ceea ce spune. *Eu* este mereu un *altul,* dar acest *altul* este, într-un chip mai categoric și, poate, mai dramatic cuprins, dominat, supt de pămîntul fertil al unui „moi" ireductibil. Nu fac decît să traduc imaginea pe care ne-o propune Eugène Ionesco și să deduc din ea locul și regimul autorului în text. Sigur este că *autorul* există. Nici un dubiu : sub toate măștile, în toate situațiile, sub lumina proaspătă a co-

pilăriei și în disperarea cea mai confuză, este el, Ionesco, cel care se *gîndește* pe sine ca fiind un altul, fără să reușească ; cel care se întoarce mereu (vom vedea deîndată) spre un trecut îndepărtat și nu revine de acolo decît cu *fărîme, rămășițe :* e tot ce poate smulge din *istoria* lui. Îndeajuns pentru a-și face o idee despre viața lui, suficient pentru a avea, cum zic oamenii mai siguri de ei și de istoria lor, o *viziune* asupra trecutului ? Dar de unde ! *Fărîmele* nu se constituie niciodată într-un întreg, rupturile repetate nu sporesc capitalul de certitudini.

O singură certitudine există în cazul autorului pe care îl discutăm : aceea că n-are nici o certitudine în privința istoriei, trecutului, existenței, ființei sale. Paradoxul nu-mi aparține : poate fi găsit cu ușurință în toate textele lui Ionesco. E modul lui frecvent de a întoarce o imposibilitate într-o posibilitate, de a da mizantropiei o față radioasă. La acest punct intervine *naratorul* ionescian. Un narator care nu seamănă, chiar nu seamănă cu nimeni altul. El povestește cu uluire (un termen specific ionescian) dezastrele și stările de grație ale ființei. O poftă neobișnuită de a nara inarabilul din existență, de a asuma iremediabilul, de a pătrunde, în fine, acolo unde un narator obișnuit se ferește să calce : în teritoriul de umbră al ființei umane. Capacitatea lui de *a se uimi* este fără margini în fața binelui și a răului, totdeauna cu tăria și inocența începutului. Naratorul lui Ionesco nu obosește nici chiar în oboseală, în spaima cea mai apăsătoare el este într-o extraordinară vervă, parcă ar fi trăit într-o perpetuă stare de revelație : revelația morții, revelația Răului, revelația unei inadmisibile condiții existențiale... Existența nu-i o

sărbătoare, desigur, dar naratorul acesta dibaci știe să fie spectaculos, decis în indecizia, angoasa cea mai mare. Iată de ce paginile acestui imens jurnal metafizic (să-l numim, deocamdată, astfel) nu sînt niciodată mohorîte, prozaice. Naratorul le dă altă destinație. Lectorul este pur și simplu uluit, la rîndul lui, de ceea ce citește : un scriitor vorbește de marile nenorociri care pîndesc destinul uman și, din jocul frazelor, lectorul deduce o imensă plăcere de a povesti aceste nenorociri. Narațiunea face, pe scurt, suportabilă istoria / existența insuportabilă.

Rămîne de văzut ce se întîmplă cu *personajul* în această literatură în care naratorul răstoarnă sistematic premisele autorului. Ei bine, personajul fuge și se întoarce mereu în narațiune, personajul își asumă condiția inacceptabilă și iese mereu biruitor din ea. Atît cît îi trebuie pentru a o lua de la capăt. El se află mereu la început, în prima dimineață a nenorocirii sale, în pragul imposibilei condiții. Proaspăt, energic, hotărît să străbată deșertul cu spaima și speranța inițială. Știe de mult timp despre ce este vorba, ce se întîmplă cu viața, dar n-are astîmpăr nici o clipă : se hărțuiește pe sine cu întrebări imposibile și provoacă pe alții care zic că știu mai mult. *De ce ? Cum este posibil ? Ce sînt, cine sînt ?*, iată întrebările care se rotesc în acest discurs autobiografic străbătut de o mare panică, dar și de o fremătătoare dorință de a vorbi. Un personaj, repet, care fuge de sine și care revine mereu la sine, cu uluire, cu disperare, cu sentimentul că totul este iremediabil, că viața aleargă pe același culoar cu moartea într-o cursă nebunească. Și atunci ? Atunci personajul ionescian se instalează în iremediabil, se miră, înainte de

orice se miră de existența iremediabilului, se vaită, dar cu atîta forță și fantezie încît expresia lamentației capătă tonul și culorile unei mari revelații. Ionesco poate spune că „eu sînt altul" în măsura în care „corupe" noțiunile, stările, situațiile. Însă acest *altul* nu ajunge departe : face calea-întoarsă, e din nou, dis-de-dimineață, în pragul experienței, gata s-o ia de la capăt ca personajul mitic pe care îl cunoaștem. Uluit, indignat și dezarmat în fața destinului său.

Noțiunea de *experiență* are, la Eugène Ionesco, alt înțeles decît în cazul lui Camus, Malraux sau Antonin Artaud. Experiența nu presupune o *aventură* și la capătul ei nu așteaptă un tragism grandios. Este vorba de o experiență interioară, aceea, poate, pe care Georges Bataille o definește ca „la mise en question (à l'épreuve) dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être", și tot el : „J'apelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme". O precizare este necesară : experiența începe pentru Ionesco acolo unde încep imposibilul, absurdul, neconceputul, incomunicabilul. Toate acestea sînt categorii ale realului. A defini omul înseamnă a-l situa față de ele. Un om care trăiește într-o perpetuă stare de criză și care nu încetează să se mire de starea în care trăiește. Iată adevărata temă a jurnalului, iată ce determină pe *sînt* din propoziția citată. Cînd *se gîndește pe sine,* creatorul se gîndește, în primul rînd, în raporturile lui cu noțiunile dinainte. Și asta fără încetare, căci meditația nu schimbă nimic. Transcrise într-o pagină de jurnal, ele revin în pagina următoare. *Scriitura* eliberează spiritul, dar nu-l epuizează. „La moi" fabrică neîncetat întrebările pentru un „je" care iese în

lume cu ele și le agită, le dramatizează cu o nesecată vervă.

Așadar : în *Printemps 1939, Journal en miettes, Présent passé, Découvertes...* dăm peste un *autor* care nu-și ascunde nici un moment identitatea. Cel care ne privește de pe coperta cărții cu stupoare este același și în paginile din interior : despre sine este vorba, aici, și tot el povestește ceea ce i s-a întîmplat ieri și ceea ce i se întîmplă azi. El ne avertizează chiar că notează și ceea ce nu i se întîmplă : prezențele, epifaniile, dar și absențele, ocultărilor. El, *autorul*, își asumă totul, izbînzile și eșecurile, și nu ascunde în nici un fel faptul că ceea ce spune nu modifică nimic în existența sa. N-are o existență exemplară și nu promite să ofere un model de viață, cum nu promite cititorului un personaj simpatic ; face, dimpotrivă, tot ce-i stă în putință pentru a-l coborî și a strivi, în cititor, iluzia creatorului sublim. Rolul autorului este să interogheze, să pună existența „în chestiune" (traduc o expresie intraductibilă). Vocația lui este să nu cunoască resemnarea în fața inevitabilului ; știe că este muritor, dar măcar să fie un muritor care întreabă ; știe că trăiește într-o condiție inacceptabilă, dar cel puțin să spună cu voce tare că el găsește inacceptabilă condiția lui inacceptabilă. *Autorul* scrie teatru și mărturisește că în piesele sale vorbește despre ceea ce i se întîmplă lui în fiecare zi. Nu ascunde că existența și literatura stau în aceeași încăpere a spiritului său. El nu spune însă că disperările, revelațiile existenței asigură triumful, strălucirea literaturii, este suficient că înțelegem noi, la lectură, vinovata cauzalitate.

Naratorul din text este, în schimb, de o uluitoare mobilitate, în descripția anxietății el pune o

mare frenezie, în dramatismul interogației arată o bună dispoziție și o plăcere de a relata care ne pun pe gînduri. Naratorul strălucește în timp ce eroul atîtor nenorociri se zbate ca o insectă în plasa contradicțiilor. Naratorul zburdă, pur și simplu, glumește atunci cînd numai de glumă nu arde autorului, desfășoară o imensă imaginație, imensă și încîntătoare, povestind felul în care personajul este agresat de istorie și lovit de destin. Cu un cuvînt : în literatura autobiografică a lui Eugène Ionesco rolurile sînt astfel distribuite : *autorul* întreabă, *naratorul* este mereu uluit, nu-i vine să creadă ceea ce vede, avînd o inepuizabilă energie recuperatoare, iar *personajul* despre care este vorba nu-și găsește locul într-un univers în care lucrurile și-au pierdut inocența inițială. Ionesco scrie ca să protesteze împotriva acestei coruperi a universului. Scrie, mai ales, ca să regăsească și să refacă plenitudinea unui paradis pierdut.

*

Există un spațiu și un timp în care universul este frumos și existența este o continuă încîntare. Există o lume în care toate lucrurile sînt pure. E vorba de lumea, spațiul și timpul copilăriei. Pentru Eugène Ionesco copilăria este paradisul existenței omului. Singurul. Din nenorocire omul este izgonit prea devreme și în chip ireversibil din acest paradis. Fiecare individ trăiește în felul său fabula biblică. El, Eugène Ionesco, a trăit-o la patru ani, în clipa în care a descoperit că ființele și lucrurile nu sînt eterne. E sfîrșitul inocenței. Poarta paradisului s-a închis deja în spatele lui. Numai arta îi îngăduie să mai pătrundă în acest spațiu în care omul n-are sentimentul singurătății.

Dar cît de satisfăcătoare, liniştitoare sînt soluţiile artei ? Să vedem. Primele file din jurnal *(Printemps 1939)* vorbesc despre „locurile copilăriei". E cea dintîi revenire (cea dintîi pe care o notează Ionesco) în La Chappelle-Anthenaise, numele paradisului său. Aici a copilărit, aici lucrurile şi oamenii aveau un sens şi existenţa părea o nesfîrşită bucurie. „Eram frumos cînd eram mic", notează Ionesco sau, în fine, cel care narează. Dar deja imperfectul lui *a fi* ne pune în gardă. „Era frumos" cînd era mic, dar ce s-a întîmplat apoi ? Unde este frumuseţea, unde este încîntarea ? Eugène Ionesco nu întîrzie să destrame iluzia. Frumuseţea şi încîntarea sînt în urmă, într-un anotimp îndepărtat, într-un spaţiu miraculos în care încercăm să reintrăm. Dar nu venim spre el niciodată singuri. Sîntem însoţiţi de un *prezent* care ne împiedică să retrăim amintirile : „Amestecate cu prezentul, amintirile se năpustesc în mii de bucăţi şi în dezordine".

Malraux ignoră copilăria. Sartre o detestă. Ionesco o adoră pur şi simplu. Operele de ficţiune şi jurnalele sale sînt pline de spaţiile, miturile şi luminile copilăriei. *Copilăria şi lumina* sînt două teme esenţiale în literatura lui. Ele se află într-o relaţie de cauzalitate şi, împreună, se deschid spre un simbol profund : *simbolul salvării*. Există, din fericire, un loc în care omul singur şi descurajat de existenţă se poate retrage pentru a se regăsi el însuşi în plenitudinea fiinţei şi în miracolul universului. Este *cuibul* (termenul există ca atare în text) în care spiritul obosit de cursa dură contra morţii revine pentru a-şi reface forţele. E locul primordial, e spaţiul dezangoasant, e timpul în care tot ce există are o justificare şi trăieşte în

acord cu sine. Scriitura lui Eugène Ionesco își regăsește starea de grație îndată ce se apropie de acest teritoriu sacru. Un freamăt prin fraze, o lumină nouă cade pe cuvinte, bătaia propozițiilor se accelerează. N-am loc să citez, aici, fragmentele în care literatura se deschide plină de speranțe spre miracolul copilăriei. Aleg cîteva : „În adîncimi, la capătul nopții, se află, izvor proaspăt, lumina copilăriei. Cum să pui lumina în cuvinte ?“ Apoi din *Journal en miettes* : „Există vîrsta de aur : este vîrsta copilăriei, a ignoranței ; îndată ce știi că o să mori, copilăria s-a terminat [...]. În afară de copilărie și de uitare nu este decît grația care vă poate consola că existați sau care vă poate da plenitudinea, cerul deasupra pămîntului și în inimă [...]. Cum se poate trăi fără grație ? Se trăiește, totuși...“ Și tot aici : „Copilăria este lumea miracolului și a surprizei : este ca și cum creația ar izvorî, luminoasă, din noapte, nouă și proaspătă în întregime, și uimitoare. Nu mai există copilărie din momentul în care lucrurile nu mai sînt uluitoare [...]. Lumea feeriei, minunea nouă devine banalitate, clișeu. Acesta este paradisul, lumea primei zile. A fi izgonit din copilărie este a fi izgonit din paradis, este a deveni adult. Păstrezi amintirea, nostalgia unui prezent, a unei prezențe, a unei plenitudini pe care încerci să le regăsești prin toate mijloacele“...

În *Présent passé*... reproduce fragmentul de mai sus, nici un cuvînt în minus. În *Entretiens* numește spațiul de la Chapelle-Anthenaise „un loc dezangoasant“, cu alte cuvinte : copilăria este spațiul său de securitate. În *Découvertes* Ionesco mărturisește că nu face literatură decît „pentru a vorbi de această lumină, pentru a vorbi de această

uluire mai puternică decît angoasa"... Şi din nou, cîteva pagini mai încolo, cu un patetism pe care nu-l pot avea decît sufletele foarte disperate : „Nu pot să părăsesc un început, o aurora, o copilărie pentru a ajunge la altceva, la un sfîrşit. Dealtfel nu vreau, dealtfel nu doresc acest lucru, dealtfel asta nu mă mai interesează. Ceea ce mă interesează este germenele. Iată pentru ce revin mereu, pe urmele paşilor mei, la începutul începuturilor [...]. Pentru mine seninătatea nu aparţine maturităţii. Pentru mine, seninătatea aparţine copilăriei. *Acceptation avec joie de l'être de l'existence*" (s.n.E.S.). Opresc aici şirul propoziţiilor... Ele continuă în *Antidotes, Un homme en question,* amestecînd simbolurile, temele, străbătînd, victorioase, teritoriile anxietăţii. Temele luminii şi ale copilăriei nu sînt niciodată izolate de celelalte teme ale existenţei şi ale literaturii. Citez cîteva : labirintul vieţii, infernul din om, condiţia existenţială inacceptabilă, moartea, tema, apoi, a culpabilităţii, tema metamorfozei şi a *înnoroirii,* tema istoriei şi a libertăţii faţă de istorie, a ştiinţei şi a neputinţei ştiinţei şi, din nou, tema coşmarului existenţial şi a evadării din coşmar...

Noţiunea de *temă* trebuie luată într-un sens special. Eugène Ionesco nu vrea să facă literatură, cel puţin în aceste confesiuni, trăieşte doar temele literaturii *gîndindu-se* pe sine, meditîndu-şi existenţa. În acest complicat sistem de raporturi trebuie să ni-l închipuim pe Eugène Ionesco departe, foarte departe de prudenţa, spaima lui Proust. El nu separă atît de drastic existenţa de creaţie. Detestă şi el pe biografi („portăresele istoriei literare") dar, scriindu-şi viaţa, nu ascunde că opera lui literară porneşte din agitaţia existenţei lui umane.

Nu știm cît de exact o prezintă aceste jurnale (*opere*, în fond, *tot literare*, *creații* în sensul cel mai plin al termenului !), dar ele dau sentimentul puternic de autencitate.

Nu este singurul punct în care Ionesco se fixează împotriva curentului general. Vocația lui de a fi contra a ceea ce se constituie și limitează libertatea spiritului se manifestă și în literatura autobiografică. E cu hotărîre, în linia lui Flaubert, împotriva ideilor primite. Dar este, cu aceeași hotărîre, și împotriva ideilor novatoare cînd acestea tind să devină dominante. Cînd toată lumea merge într-o direcție, Ionesco pornește în alta, contrarie. N-așteaptă ca o idee să îmbătrînească pentru a se detașa de ea. Cînd toți intelectualii francezi fac curte tineretului contestatar, Ionesco scrie o propoziție de pomină : „revolta tinerilor nu este legitimă"... Ce poți să mai aștepți de la un spirit atît de imprevizibil ? Aștepți esențialul pentru un creator : să spună totdeauna ceea ce gîndește, să nu-i fie rușine să se arate neprefăcut lumii și să se plîngă, cît îi îngăduie literatura, de condiția în care omul este nevoit să trăiască. Condiția istorică, bineînțeles, dar înainte de toate, atrage atenția Ionesco, condiția lui metafizică.

*

La această condiție ajunge, de la ea pleacă, la ea se întoarce autorul, indiferent dacă în articol sau în eseu este vorba de o problemă politică de strictă actualitate sau de un amănunt din îndepărtata lui copilărie. *Timpurile* sînt amestecate în confesiune, ca și amintirile. Biografia morală și biografia spirituală pivotează în jurul cîtorva întrebări, nu există o ordine a faptelor narate, și

cine vrea să întocmească o cronologie a vieții scriitorului are cele mai mari dificultăți. Autorul are grijă să încurce traiectele, *discursul* său, ne vom lămuri deîndată, este cu premeditare un *anti-discurs*. „Portăreasa" literaturii lui are suficiente motive să-și bată capul. Plătește scump indiscreția ei. Unde s-a născut, cînd, ce ascendență are autorul acesta incomod? Fragmentele de jurnal — amestecate ca niște cărți de joc — nu spun aproape nimic.

Faptele sînt întoarse spre analiză, amintirile sînt, cum zice într-un loc autorul, *sparte*, peste ele năvălește prezentul care este mult mai puternic decît trecutul. Să fixăm, totuși, cîteva momente din această *viață* povestită de un scriitor care declară că viața lui nu servește nimănui și că orice reconstituire este inutilă. Imaginea, întîi, a unei lumi *așezate*, stabile, bune în sens moral — lumea de la Moulin — La Chappelle — Anthenaise. La Mére Jeanette, le Pére Baptiste, Marie, le père Guéné sînt micile ei zeități. Copilul merge să se confeseze, clopotele de la biserică bat, cerul este pur ca și cum ar fi proaspăt spălat, drumul este pietros și, în marginea lui, un pîrîu susură. Apare și Mama, un personaj despre care va fi mereu vorba în confesiunile lui Ionesco. Băiatul vrea să devină *sfînt*, nu acceptă să aibă un destin anonim. Citește, apoi, viața lui de Tourenne și aceea a lui de Condé și, numaidecît, vrea să se facă *general*. Lipsește din acest univers miraculos *Tatăl*. Deocamdată. În *Journal en miettes*, Ionesco reia aceste însemnări, aproape cu aceleași amănunte. Cîteva în plus. Mama vine să-l ia din sat, anunțîndu-l că nu vor mai locui la hotel. Au un apartament, la Paris, foarte aproape de mătușa Sabine. Atît.

O altă scenă se petrece într-o casă pentru copii nu departe de Paris. Copilul este dus de mai multe ori acolo și are sentimentul unei groaznice frustrații : „separat de mama am fost tot timpul nefericit"... El își adoră, va să zică, mama și primul gînd despre moarte îi vine în prezența ei. Numai în prezența ei : „fiind cu ea m-am gîndit la moarte, la moartea ei și a mea. Singur, adică fără ea, cu alți oameni și alți copii, nu mai aveam această neliniște, n-o mai aveam niciodată sau aproape niciodată"...

Apare și *Tatăl,* dar sub altă lumină. Ionesco oferă toate elementele necesare pentru o psihanaliză completă. Se psihanalizează, dealtfel, singur, săvîrșind eroarea de care Freud avertizase. Căci cel care se pishanalizează găsește prea ușor semnele de care are nevoie pentru a ajunge la ideea pe care o are, în prealabil, în minte. Am prezentat în alt loc[3] ce semnificații are simbolul Tatălui la Eugène Ionesco și în ce măsură cel care se psihanalizează poate fi întins, încă o dată, pe divanul psihanalizei pentru a vedea ce se ascunde sub dorința lui de a se fixa într-o rețea de complexe. Mi-a scăpat atunci un amănunt important. Îl găsesc recitind *Présent passé passé présent,* cartea cea mai dură a lui Eugène Ionesco. Autorul (naratorul) avertizează dealtfel : „la urma urmelor, totul trebuie spus". În privința Tatălui, autorul se ține de cuvînt. Spune totul și aproape în același fel. Nu mai este nici o îndoială : Eugène Ionesco își detestă Tatăl. Este singurul punct în care se întîlnește cu Jean-Paul Sartre. Absolut singurul. El nu zice că nu există prin definiție pă-

[3] În *Timpul trăirii, timpul mărturisirii, Jurnal parizian,* 1977.

rinte bun, poate și din considerentul că, la data cînd scrie aceste jurnale, Eugène Ionesco devenise el însuși Tată și încă, se poate observa din text, un Tată foarte afectuos. Montaigne declară că tatăl lui a fost „cel mai bun dintre părinți", nici Rousseau, care se plînge de toate, nu-și contestă părintele. Balzac își ura mama, oricum n-o iubea și nu era iubit la rîndul său. Nici Flaubert nu exagerează, dacă nu mă înșel, în adorația față de tatăl său.

Ionesco nu mai așteaptă să vină interpreții săi și să descurce lucrurile. Scrie el un mic eseu psihanalitic pe tema raporturilor dintre un fiu ranchiunos (nu fac decît să-i reproduc expresia) și un tată grobian și crud. Sînt mai multe imagini semnificative în acest sens. *Présent passé*... începe cu următoarea propoziție : „Caut în amintire primele imagini ale tatălui meu. Văd *culori sumbre* (s.n.E.S.). Aveam doi ani, cred. În tren. Mama este alături de mine [...]. Tata este în fața mea, lîngă fereastră. Nu-i văd fața, îi văd umerii, îi văd haina. Deodată, tunelul. Țip...". O regie perfectă în această scenă. Cei care vor să scoată semnele unei relații de ostilitate din aceste notații banale n-au decît să privească mai atent ordinea cuvintelor și să privească puțin, foarte puțin dincolo de ele. Autorul, parcă, le face cu ochiul. Fiul care se confesează caută imaginea Tatălui și vede culori întunecate. Primul element. *Lîngă el*, mama. Alt semn. *În față* — tatăl. O perfectă ordine de bătaie, o strategie fără echivoc. Fiul și Tatăl stau *față în față*, doi veritabili adversari. Mama este *alături*. Și ca situația să fie și mai limpede, fiul *nu vede* fața Tatălui. Vine, apoi, *tunelul* și *țipătul* copilului înfricoșat. Prea se leagă faptele, prea sînt sugestive !

Alte imagini : tatăl este mare, înalt, puternic și-și ține în brațe fiul. Însă fiul, iarăși, nu-i vede fața. La piață, tatăl este îmbrăcat în veșminte de culoare închisă, iar fiul nu vede nici acum figura tatălui. Un scurt armistițiu : o scenă fericită de familie („tous nous sommes joyeux"), în prezența, curios, a tatălui. Este, dacă nu mă înșel, singura scenă de acest fel.

Dăm pagina și apare o altă imagine, de o cu totul altă natură, și imaginea nu ne va părăsi de aici înainte la lectură. O scenă de interior : mama și sora sînt absente, în casă se află doar tatăl și fiul. Tatăl este lîngă fereastră — „en caleçons longs, il est déjà chaussé de chaussures noirès. Il a des jarretières. Il tient dans sa main un rasoir énorme"... Tatăl cu enormul instrument de bărbierit în mînă reprezintă imaginea însăși a agresiunii paterne, simptomul tipic al complexului pedipian. De aici înainte, *calesonii* nu vor mai fi scoși de pe trupul (literar) al tatălui. Ori de cîte ori apare în text, tatăl poartă oribilii *calesoni*. Emblema paternității vulgare și opresive. Jurnalul citat ne dă în continuare dovezi noi. Tatăl poartă, în fața hotelului de pe rue Blomet, un enorm cufăr. Fiul are patru-cinci ani, apoi după oarecare timp, la începutul după-amiezii unei zile de vară, tatăl este lungit pe pat și citește ziarul. Este aproape inutil să mai spun care este costumația tatălui-tiran : „il a des caleçons longs, ses chaussettes, des jarretières". Fiul se zbenguiește alături cu sora lui și-i ia la un moment dat jucăria. Tatăl intervine și, întrucît conflictul nu se aplanează, tatăl pedepsește pe agresor. Fiul este indignat, mînios și, spre stupefacția lui, mama nu-i ia apărarea. Își înghite furia, e revoltat la culme. „Nu voi putea uita vreo-

dată această rușine", promite el. În alt loc și alt timp, tatăl poartă un pardesiu negru, silueta lui este întunecată. Puțină semiotică nu strică aici. Acasă, tatăl poartă indispensabilii lungi și jartierele. Semnele neglijenței, trivialității și, încă o dată, ale cruzimii paterne. Afară, tatăl poartă totdeauna veșminte de culoare închisă („il ne portait que des pardessus noirs"), e solemn, „prezentabil". Sistemul acestei mode duce gîndul la un maniheism elementar. Ionesco nu-l ascunde, el spune tot ceea ce știe despre tatăl agresor, de la ideologie, favorabilă totdeauna *istoriei, pînă* la *calesonii* pe care îi arborează în spațiul familiei.

Și acum vine amănuntul cel mai semnificativ, proba cea mai acuzatoare din acest dosar. Ea ar fi traumatizat pe viitorul dramaturg. O mărturisire care ne tulbură : „dacă sînt cum sînt și nu altfel, datorez acestui fapt inițial"... sau : „această amintire a determinat psihologia mea [...] ; am impresia că din această cauză eu urăsc autoritatea, aici este sursa antimilitarismului meu"... Faptul se petrece în casa de pe strada Blomet. O ceartă conjugală care, privită de departe, nu pare atît de înspăimîntătoare. Copilul, care asistă, o vede însă altfel. Mama plînge și, după un schimb de cuvinte aspre cu soțul (tată), apucă un flacon de tinctură de iod și îl duce la gură. Tatăl („dans sa chemise de nouit, dans ses caleçons") sare din pat și-o împiedică să ducă mai departe hotărîrea disperată. În acea clipă fiul descoperă natura adevărată dintre mamă și tată, dintre femeie și bărbat, în genere. Mama este „o marionetă în mîinile tatălui meu, și obiectul persecuției sale". Se simte, la rîndul lui, culpabil ca viitor bărbat. La data cînd notează întîmplarea atroce, el are deja o experiență în spate

(sîntem în 1947), dar sentimentul culpabilității nu s-a șters : „de teamă să nu fac să sufere femeile din cauza mea, să le persecut, m-am lăsat persecutat de ele ; m-au făcut ele pe mine să sufăr"... Scena citată provoacă fiului, în orice caz, un sentiment de nefericire. În acea clipă relația dintre tată și fiu s-a hotărît pentru totdeauna : „el și cu sîntem despărțiți, în orice caz, pînă la judecata de apoi și numai atunci poate vom regla conturile noastre și numai atunci neînțelegerile, poate, se vor risipi [...]. Tot ceea ce am făcut am făcut, într-un anumit sens, împotriva lui"...

Ionesco creează din tatăl său un veritabil personaj literar. Un personaj negativ, un soi de demon meschin. Ceea ce îl deosebește de alți părinți severi și antipatici din literatură este caracterul său burlesc. Autoritatea lui este sistematic subminată în narațiune. Cînd apare tatăl, lumina — pînă atunci orbitoare — dispare din textul ionescian. Deschid la întîmplare jurnalul din 1968 : „o lumină gri, un perete galben, confuz, prezența tatălui meu". E limpede. Retorica nu este prea complicată la acest paragraf. Tatăl cumulează scăderile unui părinte castrator (cel din literatura psihanalitică), cumulează, apoi, viciile părintelui social. Ionesco face din el un *om al istoriei*, mai exact : un om care adulează istoria, un avocat al puterii. Un fel de Jean-Paul Sartre („avocatul tiranilor"), mai puțin filozofia existențialistă. Asta vrea să spună că tatăl social este funciarmente conformist, poltron, fripturist, solidar cu toate partidele, guvernele. Descendența lui caragialescă bate la ochi. Tatăl netrebnic este un Cațavencu care în familie își terorizează soția și copiii, iar în viața socială trece dintr-un partid în altul, fiind mereu

gata să servească *istoria*. El își pregătește la Paris doctoratul în drept stînd întins în pat, cu *jartierele, calesonii* și cămașa lui de noapte imensă. Ajunge avocat, șef de poliție, merge, politicește, cu *dreapta* înainte de război, apoi se orientează, trece la *stînga*, întrucît interesele istoriei se îndreaptă în această direcție. Ionesco spune și mai mult decît am rezumat eu.

Nu-l pot controla și nici n-are sens. S-ar putea ca avocatul din Slatina să nu fi fost un atît de lamentabil *om al istoriei*. Sper ca într-o zi un portărel al istoriei literare să descurce lucrurile. Puțin reușit ca tată, tiranul în *calesoni* este, trebuie să recunosc, foarte reușit ca erou de ficțiune. Autorul îl urmărește mai departe, în același stil *outrancier*, în viața civilă și socială. Tatăl se recăsătorește, are alți copii, se ceartă, se încaieră cu rudele. Martorul (fiul) notează totul și relatează cu o vie satisfacție viața acestui părinte de operetă. E clar : tații n-au o existență glorioasă în literatura din secolul al XX-lea.

*

Dar *fiul ?* Biografia fiului este lacunară. Puține date și într-o dezordine, aș zice, calculată. Adevărul este că pe marele dramaturg nu-l interesează istoria faptelor sale. *Biografismul* n-are mari șanse cu această *viață* în care *epifaniile* sînt rare. Jurnalele vorbesc puțin despre evenimentele sociale care i-au determinat destinul, vorbesc puțin chiar și despre faptele intime, cu toate că într-un loc *(Entretiens)* crede că „tot ceea ce am trăit lasă urme". Fiul terorizat de un tată absurd și comic a ajuns scriitor. Asta este neîndoios. Cînd era copil. Parisul i se părea o pușcărie. Iubea satul. În România,

unde vine la 13 ani, nu se simte bine. Învață limba, își face studiile aici, începe să scrie, publică o carte, dar „se simte — în continuare — în exil"... La 17—18 ani trăiește o experiență unică, decisivă, de natură mai degrabă mistică. Am citat-o deja. E revelația altei lumi, altei existențe. Are vise arhetipale, premonitorii și, descriindu-le, omul de litere abil fabulează, construiește *viziuni*, le interpretează, consultă specialiști. O veritabilă (și de foarte bună calitate) literatură onirică. Am impresia că Eugène Ionesco este, ca și I.L. Caragiale, superstițios. Poate că este, cum voi dovedi mai tirziu, și un spirit religios. Pînă atunci să urmărim biografia lui intelectuală. Nu crede c-a fost influențat de literatura română, crede, dimpotrivă, că literatura română l-a încurcat în aspirațiile lui creatoare. Eu gîndesc, dimpotrivă, că Eugène Ionesco datorează ceva literaturii române (I.L. Caragiale), dar aceasta este altă temă. Dealtfel, Ionesco în stilul lui inocent se contrazice. Dezgustat de frivolitatea intelectualului occidental, el spune la un moment dat : „sper să fi rămas un *țăran de la Dunăre*". Moralmente, desigur.

Care sînt lecturile care l-au influențat ? Textele bizantine, Dionis Areopagistul, *Filocalia*, Alain Fournier („maestrul adolescenței mele literare și visătoare".)... Detestă pe Gide din cauza retoricii lui. Descoperă literatura grație lui Flaubert. Amintirile bucureștene sînt confuze, apăsătoare. Cîteva figuri (Lovinescu, Vinea, Tudor Vianu...) distingem în însemnările iritate ale dramaturgului. Observațiile lui despre cultura și sufletul balcanic sînt, să mă ierte scriitorul, superficiale. Dealtfel, el scrie o propoziție absurdă : „cuvîntul națiune ar trebui să dispară din dicționar". Nu dispare, se

vede bine. Oaia neagră a lui Eugène Ionesco este Sartre. Am citat pînă acum suficiente dovezi. Mai dăm cîteva. În nu știu ce eseu îl numește un mic revoluționar conformist, în altă parte un rinocer superior, un servitor al istoriei, ahtiat de putere. Îi reproșez zice, Ionesco în *Antidotes*, „de a fi falsificat mult timp inteligența franceză"... N-a fecundat-o, totuși, în nici un fel? Parcă exagerează Eugène Ionesco în privința lui Sartre, exagerează puțin! E intolerant, apoi, față de orice sistem. Nu știu dacă i-a căzut sau nu sub ochi fraza lui Nietzsche *(acceptarea oricărui sistem este o lipsă de loialitate)*, dar i se potrivește. Ideea este însă discutabilă. Intrăm fără voia noastră, acceptăm un sistem, ne supunem unor norme. Orice gîndire se revendică, în fond, dintr-un sistem și operează cu valori care aparțin unei ierarhii. Chiar cînd respingem sistematic — ca Eugène Ionesco — orice sistem ideologic, metodă, morală, optăm pentru una, inevitabil. În cazul nihilistului fermecător Ionesco e vorba de un sistem care neagă orice constrîngere sistematică, de o morală care detestă orice morală constituită...

O idiosincrazie specială are dramaturgul față de ideologie. „A demistifica limbajul ideologic și politic este o antrepriză titanică", scrie el în *Antidotes*. Nu iubește politica și este contra tuturor societăților „pentru că sînt rele, toate". Crede, dealtfel, că trăim în dezordine și sîntem prada Răului. Nu-l descurajează nimic, nici chiar descurajarea, cu toate acestea n-are nici o speranță în ceea ce privește viitorul umanității *(Un homme en question)*.

Dacă trecem pe terenul literaturii, vedem că Eugène Ionesco manifestă același simpatic nihi-

lism. Dealtfel, nu moare în brațe, cum se zice, cu o idee. Nu-i fanatizat, își schimbă opiniile odată cu stările de spirit. O culpabilitate funciară prezidează orice demers intelectual. De ce ar face excepție cel care judecă în jurnalul său pe alții? Ionesco evită această ipocrizie: „sîntem toți mistificați și demistificabili". Este contra aroganței, megalomaniei criticii. Recomandă demistificarea judecătorilor („on n'a jamais entrepris une démystification du démystificateur": *Découvertes*). Oamenii metodologiei nu pot conta pe Ionesco. În *Découvertes* protestează contra pedantismului *noii critici*: „pedantism mai vanitos, mai infatuat decît acela al vechilor universitari și critici..." Să recunoaștem că, în cîteva cazuri, Eugène Ionesco are dreptate. Crede și nu crede în literatură. „Nu sînt bun decît pentru literatură. M-am născut pentru literatură", zice el într-un loc. Apoi revine și-și manifestă oroarea față de literatură. Putem să-l înțelegem. Ce creator nu este uneori dezgustat de ceea ce face? Despre sine Ionesco are impresia că este, în același timp, „haotic și meticulos". Și tot despre sine: „Sînt adesea în altă parte". Călătorește? Rar, iar cînd se hotărăște n-are alt scop decît să regăsească *starea primordială*. Mircea Eliade ar avea ceva de spus în legătură cu această idee. A merge spre *surse*, a căuta *izvoarele*! Ironicul, cinicul, mizantropul, înspăimîntatul Ionesco merge pe calea inițierii! Cine ar fi putut crede? Este verosimil, totuși. Ionesco este un spirit complex și unghiul de vedere comic (spune chiar el) nu-i decît unghiul din care tragicul se vede mai bine. E *debutul tragicului*, zice el cu decizie. Ironia este un mod de a vedea absur-

dul din existență și un mod de a trăi în absurdul existenței.

Biografia creatorului nu iese din comun la acest nivel general al faptelor. Pentru a înțelege mai profund modul lui de a gîndi existența și chiar modul lui de a fi trebuie să-l confruntăm cu două noțiuni esențiale : *a concepe existența* și *a scrie*. Ele constituie, am impresia, chiar miezul acestor jurnale care se contrazic, se repetă, se luminează după o regulă care ne scapă.

*

Despre prima noțiune am dat deja cîteva amănunte. Mai trebuie precizat că Ionesco, mefient, față de orice sistem, nu definește *existența* ca un concept. Nu face filozofie și nu primește nici o filozofie. Existențialismul îi pare suspect. „A exista", în schimb, este un verb cu multe conotații în textele sale. Cu ce să încep ? Cu ceea ce ar fi trebuit să încheie : Eugène Ionesco este un spirit profetic și jurnalele sale au adesea tonul disperării biblice. Să facem o lectură *inversă* a cărților sale. În *Un homme en question* scrie : „nous sommes tous des Job". Și tot aici : ar trebui să ne reunim toți și să protestăm contra Creatorului [...]. Există o ruptură între această lume și lumea de dincolo. O simt astfel. Există o ruptură. Nu-i înțelegem logica, și asta nu ne poate satisface. Primul reproș pe care îl putem aduce Creatorului acesta este : pentru ce nu înțelegem ? Pentru ce sîntem obligați să acceptăm acest joc ?".

Omul reputat prin ironia lui e tulburat, acum, de întrebări metafizice. Numai acum ? Toate interogațiile lui Ionesco răzbesc într-un plan în care se simte aerul rece al neantului. Malraux spune

că, discutînd despre moarte, omul european discută, în fapt, despre prezența vieții. Am impresia că Ionesco răstoarnă această ordine. Gîndind existența, el se gîndește la moarte, numai la moarte. În orice act este o fărîmă de neant. Moartea „îl vexează în chip deosebit" pe acest mare spirit comic. Condiția umană îi pare tragică în istorie. E un miracol că omul există, supraviețuiește : „În fiecare dimineață mă mir că exist încă aici. Cum se face că încă exist ?" *(Un homme en question)*. „Am văzut totul" — adaugă el — „totul este uzat". Satan a devenit stăpînitorul lumii, iar Dumnezeu s-a retras. „Din cînd în cînd bunul Dumnezeu ne face semn. Dar atît de departe !"... Omul este singur, acesta este adevărul.

Ionesco a sugerat această disperare în piesele sale. În confesiunile de acum ia totul pe seama lui. Nu-i mai puțin tranșant : „trăim toți într-o ignoranță fundamentală între pereții existenței. Într-o ignoranță majoră, capitală, esențială. Într-o neînțelegere absolută"... Ne dăm seama că Ionesco nu se amuză. Dealtfel, chiar cînd se amuză (ca în *Regele se stinge)* sugerează niște lucruri care numai vesele nu sînt. Un tragism de substanță, o viziune foarte adîncă, foarte tristă există în literatura lui. Surpriza este de a regăsi acest imens tragism în confesiuni, exprimat la persoana întîi. Deschidem *Entretiens* și descoperim cam aceleași idei. „Sîntem tot timpul într-o stare de criză". În *Journal en miettes :* „Ideea sfîrșitului mă angoasează și mă exasperează". Tema eternă, obsesia care nu-l slăbește este „le malaise existentiel". Despre acest fapt va fi mereu vorba în cărțile autobiografice, în eseuri, în articole politice chiar. Însă ce blestem ! : „a exista fiind singura manieră de a fi pe

care o cunosc, mă agăț de această existență căci, vai, nu-mi pot imagina altă formă de a exista în afară de existență". Pare un joc inteligent de cuvinte, dar ce tristețe adîncă, ce disperare în propozițiile abil întoarse!

Este limpede că Eugène Ionesco simte (ezit să spun: *concepe)* existența nu ca o povară, ci ca o bucurie interzisă. Omul ar putea fi fericit, după el, dar nu este, pentru că gîndul morții îl împiedică să trăiască. Și în acest caz el vrea să fie, într-o zi, „hors du tout", în altă zi este mai încrezător și gîndește că poate fi conceput *inconceputul.* În *Journal en miettes* scrie la un moment dat: „lumea este o epifanie, o splendidă manifestare a divinității" și ceva mai departe, luminat de un suspect raționalism: „e absurd a spune că lumea e absurdă"... E absurd? Nu trebuie crezut Ionesco pe cuvînt. Vine numaidecît o propoziție care răstoarnă convingerea care contestă absurdul. Ionesco nu este un spirit mistic, dar, s-a văzut deja, simte, presimte semnele de *dincolo.* Vorbește chiar de *Manifestare,* de grație, de trans-istorie, fără a da detalii. Este un spirit religios fără religie. Așteaptă, uneori, pe Mesia care stă în spatele porții *(Présent passé).* Dar nu cu mari speranțe, căci o pagină mai încolo aflăm: „dar eu mi-am tăiat toate punțile cu Dumnezeu"... Și, cum se știe, Dumnezeu nu vine niciodată nechemat.

Spaima lui Ionesco (căci este una, fundamentală, structurantă!) este de natură existențială. A *trăi* înseamnă pentru el a trăi în neliniște absolută. S-a instalat de mic „în frică", existența îi pare, în mod cert, o agresiune. Există în *Présent passé* o imagine care sugerează ce se întîmplă cu omul de ieri și de azi, care este demersul, gradul lui de

cunoaștere, posibilitățile lui de salvare. Nu-i o imagine veselă, vă asigur : „a fi ca un om care umblă cu o lanternă în întuneric, neluminînd decît un mic spațiu în jurul lui, pe măsură ce înaintează. Cercul luminos se deplasează și restul rămîne sau cade din nou în noaptea cea mai profundă"... Asta este, astfel vede ironistul viața ! *Cum de am ajuns să am 30, 35 de ani ?*, se întreabă el în 1968. A ajuns, azi, la aproape 70 de ani și este uluit, în continuare, de faptul că a putut suporta insuportabila existență. Omul este însă un animal care se aranjează chiar și cu insuportabilul.

„Sfișiat între oroarea de a trăi și oroarea de a muri", el trăiește în *istorie* cu dorința de a ieși din istorie. Ionesco avansează o idee uluitoare : „a fi liber [înseamnă] a fi în afară de Istorie"... Dar poți fi ? El, dramaturgul, se silește în orice caz, este cît poate împotriva curentului general. Căutînd în literatură, află cîteva nume ilustre de oameni care au fost în timpul lor contra opiniei triumfătoare, Poe, Baudelaire, de pildă. În ultimele cărți *(Antidotes, Un homme en question)* Ionesco se năpustește, pur și simplu, împotriva *Istoriei* și a oamenilor istoriei, cu Jean-Paul Sartre în frunte. Dar, situație inevitabilă, revolta scriitorului față de istorie nu-i decît o formă specială a istoriei. A voi să fii în *afara istoriei* este a te plasa într-un compartiment al ei.

Dar răul vine mai de departe, atrage atenția Ionesco, deplasînd din nou confesiunea spre cîmpul metafizicii. Are, acum, prilejul să se mai despartă o dată de Sartre. Acesta scrisese : „alții reprezintă infernul"... Mai aproape de misticii bizantini (și aproape, în fond, de mulți alții, mistici și laici) Ionesco declară : „răul nu vine din afară. Este în

noi [...] ; infernul nu este aiurea, infernul este aici, în noi, noi sîntem infernul" *(Antidotes)*. Este ceva de făcut în această situație, putem spera ceva ? Ionesco nu dă soluții, să nu uităm, el observă numai. Cînd zice : „ce malaise est inhérent à la condition humaine [...]. La Création est ratée"... el nu-i, desigur, foarte încurajator. Să insistăm : „sîntem alienați metafizic", „lumea nu este, poate, decît o enormă farsă pe care Dumnezeu a jucat-o omului"... Propoziția din urmă amintește de o celebră frază din Shakespeare. Ionesco o și citează, în altă carte, zicînd că toată metafizica dramaturgului englez se află cuprinsă acolo. Dar metafizica sa ? O aflăm risipită în aceste extraordinare confesiuni, în exaltarea *copilăriei*, a *luminii primordiale*, a *surselor*, ca și în plînsul biblic, în manifestarea ororii de neant, în energicul protest împotriva destinului care a făcut din om o ființă muritoare. Căci aceasta este cea mai semnificativă definiție pe care o putem trage din meditațiile lui Ionesco : *omul este o ființă pentru moarte*.

*

Să nu uităm însă *creația, scrisul*. Scrisul reprezintă o dimensiune a existenței și, pentru unii, reprezintă o șansă de salvare. Dar pentru Ionesco, omul care pune totul sub semnul interogației ? El răspunde în mai multe feluri. O observație preliminară este necesară : literatura intră permanent în atenția omului care *se gîndește* pe sine. *A scrie* vine, aproape automat, după *a exista*. În *Printemps 1939* este deja sastisit de scris : „Sînt pe cale să scriu, să scriu, să scriu. Am scris toată viața, n-am știut să fac nimic altceva...". Nu-i o idee originală. Mulți cred că a scrie este o fatalitate și că

literatura este unica lor profesie. Dar Ionesco o asociază deja cu altă idee care subminează considerabil pe cea dinainte. Scriem, scriem, dar ce poate scrisul nostru, ce forță are literatura? „Literatura este neputincioasă" — spune Ionesco. „Nu pot comunica această catastrofă [condiția sa existențială, s.n.E.S.] nimănui, nici chiar soției mele. Insuportabilul rămîne în noi, închis. Morții noștri ne aparțin"... Ar trebui adăugat: nouă și *scriitorii*, pentru că autorul care afirmă că nu poate comunica nimănui ceea ce gîndește comunică incomunicabilul în jurnalul pe care îl citim. Cunoscutul paradox. Ionesco nu-l ocolește, nici aici, nici în alte situații. Am putea desprinde chiar o temă în jurnalul său: *tema inutilității de a ține un jurnal.* Încă din *Printemps 1939* dăm peste ea: „Și pentru ce, cu ce speranță scriu aceste pagini, acest jurnal? Pe cine ar putea interesa el? Căci este comunicabilă tristețea, disperarea mea? Cine ar vrea să și-o asume? Aceasta nu poate avea pentru nimeni semnificație. Nimeni nu mă cunoaște. Eu sînt nimeni. Dacă aș fi scriitor, om public, aceasta ar căpăta interes, poate. Totuși, eu sînt ca oricare altul. Oricine poate, deci, să se recunoscută — în mine"... O retorică foarte sofisticată se observă aici. Ionesco îi dă o strălucire aparte prin dramatismul gîndului care se rupe la mijlocul frazei și ia o direcție contrarie. Culmea este că nu pare un simplu joc retoric. Ruptura ideii exprimă o nesiguranță a spiritului. Sau, în termeni ionescieni, o siguranță în nesiguranță. Spiritul urcă și coboară uneori, pe ambele versante ale ideii, cum este în fragmentul citat mai înainte, de la o propoziție la alta. El oferă argumente și pentru inutilitatea de a ține un jurnal (de *a scrie*, în genere) și pentru necesitatea lui.

În *Entretiens* lansează o idee care-l apropie, primejdios, din nou de Sartre. Acesta spune de mai multe ori că la rădăcina *scrisului* se află o formă a nevrozei. Într-un interviu din *Le Monde* (14 mai 1971) explică în acest sens raţiunea care l-a determinat să scrie *Cuvintele*: pentru a explica „originea nebuniei, nevrozei mele"... Ionesco vine în întîmpinarea acestei idei în stilul său incisiv, decis: „cred că literatura este nevroză. Dacă nu există nevroză, nu există literatură"...

Nu-l pot contrazice, nu-l pot aproba. Uneori am impresia că Ionesco face din el un cîmp d' experienţă ca acei studenţi în medicină care descoperă în ei toate bolile pe care le învaţă. Autorul însuşi spune în *Journal en miettes*: „cred prea mult în mitul psihanalizei?" Să revenim la *scriitură*. Tot în *Entretiens* Ionesco mărturiseşte lui Claude Bonnefoy o idee foarte ionesciană: „pentru ce am scris prima mea piesă? Pentru a dovedi, poate, că nimic nu avea valoare profundă, că nimic nu era viu, nici literatura, nici teatrul, nici viaţa, nici valorile"... Sîntem deja avertizaţi, cunoaştem tehnica autorului. Ea duce, invariabil, spre o afirmaţie a negaţiei sau o negaţie a afirmaţiei, ceea ce, în definitiv, este acelaşi lucru. Duce, vreau să spun, spre un spectacol al speculaţiei inteligente. Ionesco este neîntrecut la acest punct. Mereu *de-a curmezişul*. Într-o epocă în care literatura se face singură, cum zice cineva, Ionesco vine şi afirmă că „orice literatură este transcrierea sau scriitura a ceea ce eu văd, a ceea ce eu gîndesc"... Boala prin care a trecut l-a făcut să scrie *Regele se stinge*. La baza oricărei opere este un coşmar. Scrie numai atunci cînd trece printr-un *metabolism mental*

bizar, cînd ceva *anormal* se petrece în ființa lui („o funcționare dereglată sau secundă"). Scrie, va să zică, nu cînd se simte bine, cînd are chef să trăiască, scrie sub presiunea infernului din el *(Entretiens)*.

A scrie reprezintă, într-un fel, a amesteca planurile. Asta provoacă, uneori, o mare obosea-lă. În *Journal en miettes* citim : „oh, cît mă in-dispune verbul *a scrie*"... și într-un sens mai a-gravant : „azi, ideea că trebuie să scriu mă umple de oroare pur și simplu. Cînd încep, azi, să scriu, se redeșteaptă în mine conștiința cea mai ascuțită, cea mai insuportabilă a dramei, a primejdiei, a angoasei universale"... Scrisul nu-i, va să zică, o liniștire a spiritului, scrisul este, deocamdată, o oroare. Literatura redeșteaptă nefericirea univer-sală. Teribilă încercare ! Ionesco n-o ocolește, to-tuși, transcrie chiar gîndul acestei imposibile pro-vocări a spiritului... Își scrie opera cu gîndul că „arta nu aduce nici o iluminare". Dar gîndul se luminează în alt moment de reflecție și atunci Ionesco confirmă, reluînd pe Mallarmé, că arta poate da „un sens mai pur cuvintelor tribului"...

Découvertes este, într-un anumit sens, arta poetică a lui Eugène Ionesco. Mai toate ideile sale despre literatură și despre actul de a scrie, ca atare, se află aici. Cine așteaptă însă o *estetică* limpede, ordonată, reductibilă la principii ferme, așteaptă degeaba. Nu-l cunoaște pe Eugène Io-nesco, scriitorul care nu se lasă prins într-o ru-brică a esteticii ! Principiile depind de stările lui de existență, de umorile ființei imprevizibile. Însă stările, ideile, se pot la rigoare grupa, elucida. Putem să le dăm un sens între atîtea sensuri care se contrazic. *Opera*, de pildă, nu cuprinde pentru

Ionesco o serie de răspunsuri, ci o serie de întrebări. Asta o știm deja. Al doilea : Ionesco scrie pentru a scăpa de angoasa fundamentală și pentru a regăsi lumina copilăriei. Și acest fapt îl știm, dar ne place să-l regăsim într-o formulare surprinzătoare : „pentru a vorbi de această lumină, pentru a vorbi de această uluire mai puternică decît angoasa, dominanta angoasă, am făcut literatură". A scrie este în aceste condiții „a regăsi, a recrea ceea ce a fost"... Și acum o confesiune minunată care anulează ideea ororii și inutilității literaturii : „marea surpriză și marea bucurie a literaturii se află în această descoperire uimitoare de sine pe care o ai [privind] lumile ori lumea ca într-o oglindă sau ca și cînd ai fi devenit tu însuți oglinda lumii. Un sine-însuși care, deodată, nu mai este un scandal, monstruos, ci un sine-însuși, o ființă integrată, înconjurată de un context, adică justificată de un context atît de bogat, imens, universal"...

Este o stare de liniște în aceste propoziții, o bucurie calmă, o împăcare a spiritului creator cu sine însuși și lumea din jur. Lucru rar la Eugène Ionesco, moment privilegiat în marea lui neliniște. Literatura are un sens în lume pentru că ființa are un sens. Prin literatură, ființa se naște a doua oară. Literatura este „restituirea nespusului". Admirabil zis ! Acum Ionesco merge pe calea luminii. Ce este experiența literaturii ? „A uita lumea pentru a o regăsi sau mai curînd pentru a o găsi". A regăsi, bineînțeles, plenitudinea lumii, unitatea primordială, lumina care precede dezordinea, confuzia, disperarea. Splendid ! A scrie este a reinventa totul, începînd cu cuvintele care nu există decît din clipa în care ele sînt spuse, scrise. Lu-

mina acelei eterne dimineți a copilăriei răzbate și aici : „totul este de inventat, cuvînt, cu cuvînt. Nimic nu-i a reface. Totul este de făcut, pentru că aceasta n-a fost niciodată"... Citind aceste măturisiri, nu-i greu de întrezărit în ele vechiul orgoliu al creatorului care are credință că prin el și cu el debutează universul. Ionesco este fulgerat și de acest trufaș gînd. În rezumat, el ar putea fi formulat astfel : literatura trebuie să ne ajute să ieșim din *istorie* pentru a putea regăsi sursele, starea primordială, într-un cuvînt, lumea care nu cunoaște realitatea morții.

O frumoasă reverie, desigur, o ieșire pentru o clipă din cercul relațiilor absurde. Nici o grijă, spiritul ionescian se va trezi curînd. În *Antidotes* își mai îngăduie o prelungire a reveriei : „sînt în căutarea unei lumi redevenite pure, a luminii paradisiace a copilăriei, a gloriei din prima zi"..., apoi, schimbînd puțin nota : „scriem pentru a nu muri de tot". O veche speranță a creatorului venită din îndepărtata antichitate. Ea sună atît de autentic (disperat autentic) în jurnalul lui Eugène Ionesco, autorul care dăduse puțin mai înainte această teribilă definiție : „n-ai spus tu-însuți, că omul este făcut pentru a muri, că el este un ucenic al morții ?"...

Ce semnificație are, atunci, *a scrie* ? Pentru Eugène Ionesco a scrie înseamnă totul : binele și răul, oroarea și ieșirea din oroare. Este *scriitura* o posibilitate de salvare ? Este în măsura în care este o provocare a angoasei. Este o iluminare în măsura în care literatura regăsește miracolul copilăriei. Ca să-l regăsească, literatura trebuie să treacă însă prin teritoriul unei existențe exasperate de ideea morții. Mai simplu spus, a scrie este pentru Ionesco

a consuma (transcrie) o neliniște fundamentală și, în același timp, a întreține această neliniște care acaparează totul în ființă. Nimic nu se golește, totul se umple în (prin) actul de a scrie. Literatura este o evaziune din existență și, totodată, o provocare în existență. O încercare de ieșire din istorie și o atițare a istoriei contra destinului. Bucuria și nefericirea creatorului vin, simultan, din conștiința de a trăi în același timp în două planuri : în intimitatea vieții și a morții, a istoriei și a eternității care respinge istoria. Există un maniheism fundamental în gîndirea lui Eugène Ionesco din care arta lui extraordinară face un mare spectacol. Jurnalele abia dezvăluie rădăcinile acestui maniheism : arta spectaculoasă a lui Ionesco îl dispersează, îl umple de sensuri multiple. Căci să nu pierdem din vedere : confesiunea devine literatură, confesiunea nu se poate afirma decît prin literatură. Strigătul nostru de suferință sau de bucurie trece prin Retorică.

*

Revin la o idee exprimată la începutul acestui eseu : arta ionesciană deplasează liniile *discursului*, face din confesiune literatură. Asta vrea să spună că *viața* creatorului devine sursă pentru literatură și suportă metamorfozele oricărui obiect care se lasă literaturizat. Ideile suportă *perversitatea* scriiturii : „scriitura este totdeauna o perversitate, adică o practică (specială) care visează să zdruncine subiectul, să-l dizolve, să-l risipească în aceeași pagină chiar" (Roland Barthes)[4]. Proces cu mari consecințe. Remarc una dintre ele, esen-

[4] R. Barthes — M. Nadeau : *Sur la littérature*, 16—17, Presses Universitaires de Grénoble, 1980.

țială cred : orice *experiență* vine spre noi încărcată de conotațiile literaturii ; existența trecută pe hîrtie este citită, fatal, ca o operă literară. Autobiografia, jurnalul, memoriile capătă de la o anumită treaptă de expresie *literaturitate* și trebuie judecate ca atare. Cum se descurcă în acest caz criticul literar ? Nu m-aș grăbi să spun că se descurcă ușor. El este pus în situația de a citi un text literar știind bine că acest text nu-i deloc „literar". Poate folosi, în acest caz, criteriile de analiză pe care le folosește în liniște cînd e vorba de o operă de ficțiune ? Iată o ambiguitate, o nehotărîre de care criticul nu scapă nici atunci cînd și-a încheiat eseul. Iau cazul lui Eugène Ionesco. El vrea să spună totul despre sine, dar acest *tot* se încorporează într-un limbaj, trece printr-o *scriitură* care la el nu-i niciodată fără surprize. *Eu sînt altul*, ne amintim că zice el, apoi vedem că *Eu* capătă în discursul — inevitabil literar — implicații pe care, sînt sigur, nici autorul nu le prevede. Cum le-ar putea prevede lectorul său ?

Să privim îndeaproape acest discurs care nu-i niciodată numai autobiografic, niciodată supus unei cronologii determinabile și nu se desfășoară într-un unic plan narativ. Jurnalul ionescian n-are, întîi, rostul de a informa cum fac în chip curent jurnalele scriitorilor. Autorul se îndoiește înaintea tuturor de utilitatea de a ține un jurnal [5]. Nu promite el, în-

[5] În *Fragments d'un journal* I, (Mircea Eliade) dăm peste această notație, datată 4 octombrie 1945 ; „O după-amiază petrecută cu Eugène Ionescu. Lungă conversație. În ultimii ani, el a scris încă cîteva sute de pagini din *jurnalul său*, dar pe cine ar putea să intereseze ?, se întrebă el. În România o nouă generație se ridică. Generația noastră este sfîrșită. Îi răspund că un *Jurnal* interesează mereu : este un *document* și, totodată, este o *mărturie*". (p. 10).

tr-un loc, că nu va publica niciodată paginile pe care tocmai le-a încheiat ? Promite, dar din fericire uită. Negația intră în scenariu. Discursul autobiografic ionescian — sînt nevoit să mă repet — trebuie gîndit, judecat ca o formă de *anti-discurs*, ca o sfidare a normelor, ca o fugă continuă de literatură. Spun bine : o *fugă* de literatură fără izbîndă, dealtfel : literatura este pregătită să primească și această formă, literatura acaparează confesiunea care protestează împotriva literaturii care confiscă viața personală. Acest proces este trăit de Eugène Ionesco în felul său inimitabil : ca o imensă dramă, ca un formidabil spectacol.

Scriitura ionesciană este, într-adevăr, subtil perversă. Să ne referim la un singur aspect : fragmentarea discursului. Asta dă sugestia unei existențe destrămate : viața este o suită de evenimente, stări, amintiri care nu se coagulează, nu se „înșiră" ; conștiința încearcă în chip tragic să le dea o continuitate : nu reușește decît să le cuprindă cu brațele ei de fum... *Existența* astfel regîndită nu se poate înscrie într-un discurs coerent, structurant. Puse cap la cap, fragmentele dau imaginea unei conștiințe stupefiate, iritate, înverșunate să înțeleagă un destin care scapă oricărei determinări. Destinul n-are o *istorie* structurată, și *narațiunea* nu face decît să agraveze discontinuitățile ei.

E o disperare în această imposibilitate a discursului de a se constitui, dar ce jubilație, totuși, în jocul propozițiilor, ce fluiditate în frază ! Fraza ionesciană este scurtă, pregnantă, cuvintele respiră, realmente, în propoziție. Ideea nu trenează niciodată, ideea aleargă tinerește spre absurdul ei și se întoarce din nou luminată, parcă, de o descoperire care n-o doboară. O vedem în paragraful

următor săltînd, pur și simplu, spre alt obstacol, vioaie, inocentă, dornică de o nouă plenitudine. Cînd într-o confesiune citim : „c'est la tristesse de ma mère, c'est la révélation de la mort, c'est la solitude encore de ma mère...“ sau în finalul din *Découvertes* : „je me vois voulant saisir le monde. Plus je crois le saisir, plus il m'échappe. Ce n'est jamais assez. Je suis d'une avidité insatiable. A tel point je sui épuisé par les désirs et par les festins, et d'être trop comblé, plein et vide à la fois, que je tombe, j'en crève [...]. Des ombres évanescentes ou, au contraire, des masses lourdes, impénétrables, une passion, une fureur dévorantes me dévorent, moi, le vorace qui n'ai plus que moi. Je ne vois plus les êtres. Je ne vois plus l'être“... Simțim, evident, tragismul confesiunii, dar propozițiile au o viteză uluitoare, repetițiile dau altă culoare amărăciunii și alt ritm ideilor.

Iuțeala limbajului ionescian sugerează o vitalitate extraordinară a spiritului agresat de anxietate. Anxietatea nu se risipește trecînd prin *scriitură*, dar scriitura o silește să devină respirabilă. Lectorul confesiunilor foarte triste ale lui Eugène Ionesco nu este niciodată trist : ceva (arta neobișnuită) îl împiedică să dispere cînd citește, despre disperarea de a exista. O lumină se aprinde peste acest tărîm al dezolării : este lumina creației, e forța limbajului care ne permite să contemplăm destinul metafizic al omului așa cum îl prezintă un scriitor care spune, de la început, că nu știe nimic, că este uluit de ce vede, de ceea ce i se întîmplă... Dar *cum* spune, asta este esențial ! Ionesco, s-a zis în repetate rînduri, se joacă, se joacă mereu cu ideile grave. Se joacă, asta se vede repede, dar, citindu-i confesiunile, n-am avut sentimentul că

vrea să mă tragă pe sfoară. O inocență fundamentală există în scrisul lui, o inocență și o modestie frumoasă. Ionesco are oroare de grandoare și, la acest punct, el este opusul lui Malraux. El nu vrea să stea de vorbă cu oameni-mituri, el stă de vorbă, umilit, înspăimîntat, cu sine și nu vrea cu nici un preț să facă din coșmarul și insolențele lui un model de existență. Oferă mai degrabă un anti-model care prin forța creației devine un veritabil model. Există o lume și exist *eu* „pris dans le monde", declară Ionesco. „Totul mă jupoaie. Eu nu sînt niciodată la mine [...]. În fapt, *eu* este un *moi*". E o deosebire mare între propoziția liminară („eu sînt altul") și propoziția din urmă ? E o nuanță, mi se pare. O deschidere spre solidaritatea *celorlalți*, un pas în direcția singurătății speciei.

Omul ionescian trăiește într-un „désarroi" perpetuu și într-o „uluire" fără capăt, înfricoșat pînă în măduva oaselor de destinul pe care de-abia dacă ajunge să-l înțeleagă. El înaintează, aș spune, cu spatele spre viitor (viitorul fiind neantul), cu ochii țintă la lumina copilăriei pierdute.

MIRCEA ELIADE. CULTURA ȘI PROBELE INIȚIATICE

„Creația este răspunsul ce se poate da destinului, «teroarei istoriei»."

(Proba labirintului)

Dintre scriitorii moderni, Mircea Eliade este cel care nu se îndoiește nici o clipă de utilitatea și

forța spirituală a unui *jurnal*. Gide, Mauriac, Sartre cred că opera de ficțiune spune mai mult și mai bine decît o scriere memorialistică („numai pe jumătate sinceră" — ne amintim că zice autorul celui mai provocator jurnal publicat în secolul nostru : Gide !). Eliade are altă convingere. De foarte tînăr crede că literatura se bazează pe o *experiență* directă și că a scrie înseamnă într-o bună măsură *a transcrie* ceea ce ai trăit. El este în anii '20, '30 foarte aproape de Gide și de estetica autenticității pe care o interpretează dealtfel în sens existențial. La rădăcina creației este o *probă*, un act de existență, o experiență, în fine, care n-are deocamdată o dimensiune inițiatică. Ideea de inițiere va apare mai tîrziu în gîndirea lui Eliade, după întîlnirea cu spiritualitatea indică.

Cînd citim, azi, jurnalele lui vechi *(India, Șantier)* și noi *(Fragments d'un journal* [1], *L'Epreuve du Labyrinthe* [2]*)* sau scrierile direct memorialistice *(Les Promesses de l'équinoxe* [3]*)* vedem că Mircea Eliade unește în spiritul său două forțe, două direcții spirituale care se contrazic. Prin Gide, Joyce, el este sincronic cu spiritul literar european ; prin interesul, timpuriu, pentru mituri și, în genere, pentru existența și comportamentul omului arhaic, el se îndepărtează enorm de generația sa și de ceea ce el va numi altădată egocentrismul culturii europene. În formația, opțiunea lui spirituală se manifestă fenomenul de *coincidentia oppositorum* care

[1] Tome I, Éditions Gallimard 1973. La data cînd fac corectura acestei cărți aflu de apariția celui de al doilea volum. Nu l-am putut consulta încă.

[2] Éditions Pierre Belfond, 1978.

[3] *Mémoire I, 1907—1937* ; Éditions Gallimard, 1980.

va fi, dealtfel, una din temele fundamentale ale istoricului religiilor. Jurnalele dau o idee în această direcție. Eliade vine în cultură cu o neliniște fundamentală : a lui și, repet, a generației sale. O generație care se rupe programatic de ceea ce a fost înainte. Ea n-are un *program* și nici nu vrea să aibă unul orientat după valorile constituite[4]. Vrea deschidere, înnoire, caută o nouă definiție a omului și, de bună seamă, o șansă nouă pentru om în raporturile cu istoria. Șansa începe prin *a trăi* și a da, în literatură, o importanță capitală la ceea ce este experimentat prin *trăire*.

De aici vine interesul pentru *jurnal* ca specie literară și pentru o estetică a romanului care se bizuie pe însumarea faptelor autentice. Este o febră, o neliniște funciară în acest tineret post-belic, o voință de schimbare care se unește, în chip paradoxal, cu o mare disperare. A exista implică, pentru tinerii din anii '30, o imensă descurajare care, în chip curios, caută o consolare în dorința de a trăi pînă la capăt experiența descurajării. Se schimbă modelele spirituale și morale, alese, acum, între marii nefericiți (Kierkegaard este un exemplu) Eliade aduce neliniștii de a trăi *in saeculum* caracterul spiritualității vechi, aceea care face dovada unei existențe *in aeternum*. Biografia și literatura vor lua, prin această descoperire, altă înfățișare. Febra generației va întîlni hieratismul cul-

[4] „Am avut șansa de a face parte din prima generație românească *liberă*, care nu avea un *program*. Eram liberi să descoperim nu numai sursele tradiționale — cu alte cuvinte cultura clasică și literatura franceză — ci totul. În ceea ce mă privește, am descoperit literatura italiană, istoria religiilor, și apoi Orientul [...]. Totul era posibil, vedeți. Ne pregăteam, în sfîrșit, pentru o adevărată deschidere" *(L'Épreuve du Labyrinthe*, 26).

turilor arhaice. Întîlnire care modifică și pe omul Eliade. Asta se vede limpede în însemnările lui autobiografice. El își asumă condiția omului mitic și face din ea condiția sa de existență. Atît de mult și atît de profund, încît Eliade se identifică în spiritul și în atitudinea lui morală nu cu modelul omului mitic, ci cu *modelul celui care caută modelele mitice*. Ceva însă din lumina acestui arhetip intră și în viața creatorului. „Ce este adevărul dacă nu o viață pentru o idee", întreabă Kierkegaard. O interogație valabilă pentru Eliade : el trăiește, cu adevărat, pentru o idee, înfruntînd mentalitatea secolului său, foarte puțin dispusă să acorde vreo importanță oarecare felului de a fi și de a trăi al omului de altădată. De cincizeci de ani, Eliade profetizează întoarcerea omului la surse ca o formă de a-l salva de „teroarea istoriei"...

Nu discut, aici, valabilitatea acestei soluții, mă interesează doar modul în care ea structurează viața unui creator care gîndește totul în funcție de un *eu mitic*. Mă interesează, mai ales, faptul că un intelectual român sparge cercul formației sale și propune un alt orizont de cultură și alt mod de a gîndi destinul omului în univers. Să-l comparăm numai cu Eugène Ionesco sau cu E. M. Cioran, prietenii săi parizieni. Aceștia s-au integrat unei alte culturi și fac tot ceea ce este posibil pentru a uita cultura din care au ieșit. Eliade crede, ca într-un proverb indian pe care îl găsesc citat de altcineva, că „orice om merge spre Dumnezeu prin propriii săi zei"... Dar ce-i spun zeii lui ?

Mai întîi că accesul la vechea spiritualitate este posibil prin cultură, numai prin cultură. Mai mult: accesul omului la esența lui nu-i posibil decît prin cultură. „Cultura este condiția specifică a cmu-

lui", zice Eliade în *Proba labirintului*. Să punem în acord această idee, afirmată în anii maturității depline, cu cealaltă idee de tinerețe : necesitatea unei experiențe revelatoare. Omul se cunoaște, omul se construiește pe sine prin *experiență* și prin *cultură*. Deducem de aici două definiții posibile ale omului modern : *omul este o ființă pentru experiență* și *omul este o ființă pentru mituri*. Eliade le trăiește și, mai tîrziu, le justifică pe amîndouă prin scrierile lui științifice și literare.

Să aruncăm o privire asupra literaturii sale autobiografice, neîncheiată încă. O observație preliminară : Eliade vorbește despre sine mai întîi în *Fragmente dintr-un jurnal*, apoi — pe scurt — în *Proba labirintului* și, în chip mai organizat, într-o narațiune memorialistică amplă, nici ea terminată : *Promisiunile echinoxului*. Fără a mai vorbi de romanele din anii '30 *(Izabel și apele diavolului, Maitreyi)* unde sînt incluse, după mărturisirea autorului, pagini întregi din jurnalul ținut în timpul șederii în India între 1928—1931. Cine urmărește paralel, operele de ficțiune citate și cărțile autobiografice noi și vechi constată că personajele, întîmplările sînt, pînă la un punct, aceleași. Eliade spune în repetate rînduri că a scris ceea ce a trăit. Confesiune imprudentă într-un sfîrșit de secol în care, nu-i așa?, literatura *se face singură*, autorul fiind trimis de mult la plimbare.

Nu vom face, desigur, eroarea de a identifica pe naratorul din romane cu autorul (naratorul) din jurnale. Nici măcar acest *eu* din jurnal nu trebuie luat ca atare, *eu* fiind, cum se știe, pronumele imaginarului (Barthes). Mircea Eliade îl folosește, în orice caz, fără emfază. Nu trece prin crize de orgoliu sau nu le înregistrează. Autorul este modest,

uluitor de modest și arată o mare loialitate față de adevăr. Demersul său se bazează pe o imensă erudiție (de care, dealtfel, nu face caz) și pe o odihnitoare umilință. Are conștiința personalității sale, dar nu face din personalitate centrul lumii. *Jurnalul* este, înainte de orice, un instrument de lucru. Este, apoi, un spațiu de intimitate și un spațiu de libertate. Diagrama exactă a unui spirit care înregistrează faptele mari și faptele mici ale vieții fără o preocupare specială de literatură.

Există o temă a jurnalului în jurnalele lui Eliade. Omul care scrie în fiecare seară de la 20 de ani în caietele lui nu încetează nici la 60, 70 de ani să pună în discuție forma și utilitatea jurnalului. În *Șantier (Journalul indian)*[5] e de părere că numai un jurnal scris în străinătate poate fi publicat fără teamă „cu toate ororile și naivitățile lui"... Curioasă justificare ! În *Fragmente* tema este reluată din alt unghi. Cea mai importantă notație este aceea din 15 decembrie 1946 unde se pune problema dacă un autor se confesează sau nu total într-un jurnal și, în genere, dacă jurnalul ca gen literar dă o imagine profundă a „cunoașterii de sine"... Eliade are o atitudine mai degrabă tăgăduitoare : „Mă întreb dacă acesta este cu adevărat rolul Jurnalului : să mă cunosc mai bine, să mă confesez cu mai mare curaj în fața evenimentului cititor. Cînd eram la liceu, aveam ca toți adolescenții obsesia «cunoașterii de sine» prin lungi introspecții, gen Amiel. Dar, cînd mi-a revenit mai tîrziu gustul pentru Jurnal, altceva mă preocupa : să notez, pentru curiozitatea mea vii-

[5] *Șantier* (1935) este un jurnal ușor romanțat. Autorul l-a numit singur „roman indirect". Mai tîrziu (vezi *Fragmente dintr-un jurnal...*) a regretat această formulă.

toare și pentru verificările ulterioare, o serie de detalii și impresii despre viața și experiențele din acele zile. N-am simțit aproape niciodată necesitatea de a mă «confesa» integral într-o pagină de jurnal. Mă gîndesc, dealtfel, că un autoportret sincer pînă la ultimul amănunt nu poate să intereseze decît dacă el este integrat într-o confesiune exemplară, avînd un anumit sens moral sau profetic. Mi se pare că un jurnal este cu atît mai împlinit (ca gen literar) și mai instructiv (pe plan etic, psihologic, istoric) dacă autorul fixează, în scurgerea orelor, cîteva imagini, situații sau gînduri ; dacă, așa cum scriam cu altă ocazie, el salvează astfel, împietrindu-le, cîteva fragmente din *timpul concret*" [6].

Precizare puțin decepționată : autorul să nu se confeseze, va să zică, total, să nu manifeste o exagerată preocupare pentru *cunoașterea de sine* într-un jurnal care, orice s-ar spune, este un tunel care trebuie să ducă la ființa intimă a autorului... L-am nedreptăți însă pe Eliade dacă am luat rîndurile sale în acest sens. El se opune, am impresia, orgiei de speculații, de introspecții într-un gen literar care nu trebuie să ocolească contextul faptelor, întîmplător, *viața* ca atare. Și aici trebuie să-i dăm dreptate. El vrea, dacă îl înțeleg bine, o notație care să dea seama despre raporturile dintre eu și lumea din afară. Nu este prea încîntat cînd citește (la 4 octombrie 1946) *Jurnalul* lui Charles Du Bos. Are impresia că citește pagini în genul eseurilor critice din *Aproximations* : le lipsește intimitatea, caracterul aluziv. Explicația ar fi că Charles Du Bos și-a dictat confesiunile.

[6] *Fragments d'un journal*, 52

Eliade este un cititor pasionat de jurnale, asta se vede. Cu literatura de tip autobiografic a lui Ernest Jünger află unele similitudini : „o bună parte din opera lui Jünger este scrisă ca un Jurnal, sau ea are această structură". Jurnalele lui Gide și Green îi plac în mod sigur și-i dau de gîndit, carnetele lui Ramuz îl fac să-și piardă timpul. Se poate ține un jurnal, în momentele „de intensitate externă", cum face Gide, sau este mai eficace să notezi cîteva cuvinte-cheie, date esențiale și să revii mai tîrziu asupra lor ? Eliade pare a înclina spre ultima formulă. Nu-i de ignorat, mai zice el (22 septembrie 1946), talentul într-un jurnal. Green este pasionant chiar atunci cînd notează fapte insignifiante. *Este „făcut" parcă pentru acest mod de a scrie !* La 11 octombrie același an primește de la București *Revista Fundațiilor Regale* și dă peste Jurnalul lui Sebastian. E, pur și simplu, cutremurat. Trece printr-o îngrozitoare criză de disperare : „această lectură mi-a dezvăluit deodată infidelitatea față de *adevărata* mea vocație, aceea de scriitor român..." E alte ori (2 aprilie 1951) dezamăgit că jurnalul său nu poate cuprinde, cum ar vrea autorul, o *plenitudine* de moment, o *viziune de ansamblu : marea văzută de pe terasă*, de exemplu, sau panorama văzută de pe munte. Aici Eliade se îndepărtează de schema inițială a genului. Pare a avea nostalgii proustiene : să înregistreze tranzitivul, plenitudinea clipei, bucuria unei priviri... Formula la care a aderat îi provoacă oarecare tristețe : „incapabil de a «exprima» astfel de imagini globale sau, dacă pot să spun, aceste ore, aceste unități, de timp concret. Nu pot să notez în acest jurnal decît fapte, și cum ele lipsesc, [notez] fragmente dintr-o viziune"...

Revine, să se observe, sintagma „timp concret" care trimite la o întreagă filozofie a generației lui Eliade. La data citată, scriitorul n-are sentimentul că poate prinde pe hîrtie întrupările acestui timp, și spiritul lui se arată umbrit. Citește, la 8 februarie 1953, un nou jurnal, acela al lui Paule Regnier, și este tulburat. Merită jurnalele scriitorilor să fie publicate integral? N-ar fi de părere. El scrie pentru „a se regăsi, pentru a-și aminti momentele inutil pierdute (toate «momentele» sînt iremediabil condamnate, cu toată încăpățînarea noastră de a le salva)." Să devină, în acest caz, mai prudent. Să scrie cu mai mare atenție. Să interzică, în orice caz, publicarea integrală a însemnărilor sale. Eliade pare a respecta această promisiune. N-a publicat pînă acum decît *Fragmente* dintr-un jurnal care, se pare, este enorm.

Să notăm și impresia pe care i-o lasă lui Eliade *Cuvintele* lui Sartre. Nu-i extraordinară. Nu-i pare, în orice caz, o carte mare. E bine scrisă, într-adevăr, dar... „Dar ce putem spune, atunci, de Emil Cioran?"... Nici Simone de Beauvoir *(La Force des choses)* nu-i produce o mare emoție. Mîncătorul de jurnale Eliade este sarcastic, ceea ce se întîmplă rar la el. E limpede că stilul plin de trufie al prieteniei lui Sartre nu-i pe gustul său. „Ce oameni fericiți!" zice el la urmă. Înțeleg ironia, dar nu greșește, oare, Eliade față de Sartre?

Acum, dacă lăsăm deoparte formula jurnalului (elastică, în fond, și tocmai prin aceasta atrăgătoare pentru un om care citește enorm și este curios de ceea ce i se întîmplă), vedem că Mircea Eliade notează de toate în caietele pe care le duce cu el oriunde merge. Și „ces petis riens" care-l nemulțumesc în clipele de mai intensă meditație și por-

tretele oamenilor pe care îi cunoaşte şi unele amănunte despre sine. O *cunoaştere de sine* există, aici într-un mod, e drept, lipsit de ostentaţie, meticulos şi liniştit. Eliade este un spirit care nu se grăbeşte. Nimic în jurnalul său (şi chiar în literatura propriu-zisă) din ritmul galopant ionescian. Scrisul lui, chiar în momentele de criză, dă un sentiment nu zic de detaşare, dar de tensiune stăpînită, de ordine în agitaţie. Ar fi prea simplu să spunem că educaţia lui indiană i-a disciplinat spiritul. Poate fi şi asta, însă înainte de orice este concepţia omului care vede mai adînc în timp şi mai departe în univers. Jurnalele lui lasă impresia că temperamentul este stăpînit de cultură. Eliade nu-i un filozof şi e, în mod sigur, mai mult decît un erudit în ştiinţele mitului. Este un creator mai învăţat decît alţii şi mai încrezător poate decît colegii lui de generaţie în viitorul omului.

Senzaţia pe care o ai la lectura confesiunilor sale este aceea că evenimentele nu merg la întîmplare. La originea lor este o forţă ordonatoare, în spatele actelor mari şi mici există arhetipurile care n-au încetat să se manifeste. *Omul religios* trăieşte în omul modern care s-a depărtat de orice religie. Nu s-a lepădat însă de esenţa lui şi asta îl face să primească din cînd în cînd semne. În literatura fantastică Eliade sugerează admirabil acest mecanism. În Jurnal se limitează să noteze doar temele cărţilor sale şi să facă, pe scurt, istoria ideilor trăite. Dau cîteva exemple. La 28 iulie 1950 se gîndeşte să scrie o carte *(Omul ca simbol)* nu mai mare de 200 de pagini, fără referinţe, în care să arate „nevoia omului de a trăi în conformitate cu simbolul, cu arhetipul". Ar insista, dacă ar duce la capăt proiectul, asupra rolului pe care îl are teh-

nica împlinirii spirituale... Credința lui Eliade este că omul modern trebuie să regăsească relația cu omul arhaic. E unica posibilitate de a scăpa de „teroarea istoriei"... O notă din Jurnal ne avertizează : „După Goethe, *Natura* a fost din ce în ce mai mult desacralizată și golită de semnificațiile ei culturale și, în cele din urmă, filozofice. Cred că pot să mă număr printre rarii europeni care au reușit să revalorizeze *Natura* descoperind dialectica hierofaniilor și structura religiozității cosmice. Asta mi se pare cu atît mai interesant cu cît, spre deosebire de Nietzsche, de exemplu, care încearcă să regăsească *Natura* cu ajutorul tehnicilor și valorilor culturale (Dionisos este, înainte de orice, un «subiect» al filologiei clasice) — eu am ajuns la sacralitățile cosmice reflectînd la experiența de fiecare zi a țăranilor români sau bengalezi. Eu am plecat de la situații istorice contemporane și de la valori culturale *vii*. Cred că omul modern a regăsit — în cărțile mele — o dimensiune a sacralității cosmice care nu este nici o creație lirică, nici o invenție filozofică, m-am străduit totdeauna să merg la sursa *faptelor* și la interpretarea lor de către aceia care participă încă la un univers religios precreștin"...

Să reținem și fragmentul din 8 ianuarie 1963 : „Datoria mea este să arăt grandoarea, uneori naivă, alteori monstruoasă, tragică, a modurilor de a fi arhaice"... Este tema centrală a istoricului religiilor, este în aceeași măsură, dar pe alt plan, și tema prozatorului Eliade. Scriitorul nu ascunde că *știe ceva despre* mersul lumii și despre condiția omului, dar refuză să fie considerat un profet, un *guru*. Înțelepciunea lui vine din studiul textelor vechi și, cum el însuși spune mai înainte, din ob-

servarea atentă a ființelor care trăiesc încă într-un context arhaic. Nu îndeamnă omul modern agresat de civilizație, disperat, alienat, să se întoarcă în păduri și în peșteri, dovedește numai că Natura din jur nu este golită de mituri, că viața obișnuită este un labirint, o probă inițiatică. Omul de azi să regăsească, așadar, miturile și va fi mîntuit! Să se reîmprietenească de grabă cu universul de care el s-a izolat în chip imprudent! Să citească bine textele vechi și va avea revelații! „Cu ajutorul formelor și structurilor culturale putem regăsi sursele. Sîntem «condamnați» să învățăm și să ne deșteptăm la viața spiritului prin cărți" — spune Eliade în *Proba labirintului*. Și tot aici redefinește existența umană ca inițiere: „orice existență [...] se constituie printr-o serie de probe inițiatice: omul se face printr-o serie de inițieri conștiente și inconștiente"... Mai trebuie zis că *sacrul* reprezintă pentru Eliade „experiența unei realități și sursa conștiinței de a exista în lume [...], revelația realului"... [7].

Astfel de precizări merită să fie reținute pentru a înțelege cum trebuie modelul de viață pe care îl propune Eliade într-o epocă și într-o cultură în care regula este să nu propui nimic. Modelul lui se bazează pe convingerea că omul modern poate avea acces la surse, că ritmurile cosmicului n-au încetat să bată pentru el. Am citat altă dată un fragment din *Proba labirintului*, îl reproduc și aici pentru că sintetizează, am impresia, credința lui Eliade că omul modern nu trebuie părăsit în angoasă și rătăcire. Există o cale pentru el: „nu cred că anumite revelații primordiale au putut să dispară. Chiar în civilizația cea mai tehno-

[7] *Proba labirintului*, 176.

logică, există ceva ce nu se poate schimba : pentru că este ziua și noaptea, iarna și vara. Chiar în orașul fără arbori există cerul cu astrele, și se pot vedea mereu stelele și luna. Sîntem, fără să vrem, integrați în acest ritm cosmic [...]. Omul cel mai areligios participă la acest ritm cosmic ; îl regăsește dealtfel în propria sa existență : viața diurnă și somnul cu visele — există totdeauna vise...".

Omul care regăsește aceste surse, ritmuri de existență redevine *fundamental*. Pentru el scrie atîtea cărți istoricul religiilor, pentru renașterea lui depune mărturie un scriitor care crede că literatura n-are un scop mai înalt decît să apropie pe omul profan de miturile care-l pot restructura... Cînd Eliade aruncă un ochi asupra artei contemporane — o artă în care „triumfă insignifiantul" — este nemulțumit : „îmi pare o revoltă contra omului[8] *(Proba labirintului, 191)*. Nu-i aici un moralism superior, o dorință de a ilumina prin știință și prin creația artistică ? Un mare moralist de azi spune că esențială la Eliade este „inaptitudinea lui pentru resemnare" în fața răului și a marasmului[8]. Heidegger crede că sensul distinctiv al epocii noastre constă „în lipsa de acces la dimensiunea deplinătății" *(Scrisoare asupra umanismului)*. Eliade se plasează, am sentimentul, la celălalt capăt al gîndului. Admițînd absența deplinătății în conștiința modernă, el preconizează, totuși, pentru omul de azi o cale de acces.

Pentru a da temei acestei judecăți, el merge mai departe de greci. Se duce la textele sanscrite și stă, el însuși, cîtva timp într-un *Kutiar* din Himalaia pentru a deprinde un mod de a ajunge

[8] E.M. Cioran : *Les Débuts d'une amitié*, Cahiers de l'Herne, nr. 33, sous la direction de Constantin Tacou.

la contemplație, o stare, în fond, a deplinătății. Comunică acum experiența sa unor oameni care nu se pot retrage, evident, în Himalaia pentru a-și găsi liniștea. Trebuie s-o afle în circumstanțele unei istorii care le stimulează prea puțin dorința de contemplație.

*

În însemnările autobiografice ale unui om învățat căutăm nu numai idei, căutăm și un mod de a trăi ideile. Eliade ne răsplătește și în această direcție. „Aceste mici nimicuri" pe care le consemnează cu atenție spun ceva despre omul care a avut în tinerețe o mare revelație și a trăit, apoi, în lumea cărților. Un prieten care l-a cunoscut la începuturile lui spune că Eliade iubește cărțile mai mult decît zeii. Asta se vede ușor în Jurnalul de acum plin de titluri, de impresii de lectură, de trimiteri spre mai multe zone de cultură. De la Balzac la scrierile tibetane, totul îl interesează. Cînd călătorește, călătorește însoțit de un geamantan plin de cărți. La Veneția scrie o prefață, în Elveția se gîndește la cartea despre mituri, oriunde ar fi și în orice situație el se precipită spre masa de lucru. N-am citit alte jurnale unde să văd, ca la Mircea Eliade, atîta poftă de muncă și atîta nemulțumire că nu poate lucra îndeajuns. Suferă, uneori, de *„vagotonie"*, ceea ce vrea să spună somnolență, abulie, imposibilitatea de a se concentra. Provoacă printr-un mare efort „inspirația", iar cînd o capătă o exploatează dur : scrie 12 ore fără întrerupere. Moralistul pe care l-am citat înainte crede că această obsesie a scrisului pornește dintr-o „superstiție a randamentului și a vitalității". Poate, dar obsesia este întăritoare. Eliade scrie

mereu, pentru că vrea să cuprindă totul, spiritul lui se mișcă pe măsură ce elaborează. Starea de contemplație este, în fapt, o stare productivă. În timpul penitenței din Himalaia scrie un roman, la Calcutta, dacă nu mă înșel, începe altul.

Jurnalul lasă să se înțeleagă că nu scrie nici greu, nici ușor. Ultimul roman, *Noaptea de Sînziene*, pare a fi avut o naștere dificilă. Eliade alternează discursul literar cu discursul științific, se odihnește în literatură, ceea ce nu înseamnă că literatura este pentru el o preocupare de grad secund. Într-o notă din jurnal (p. 345) gîndește chiar că prestigiul științific este efemer. Arta are viață mai lungă, asta este sigur, știința se înnoiește mereu. Deocamdată Eliade *scrie* enorm și se plînge cu regularitate, că nu poate scrie pe cît ar dori. Nu face prea multe considerații despre *scriitură* ca atare. Singurul amănunt pe care îl dă (în *Proba labirintului)* este că „scriitura nu distruge creativitatea mitică"... Mai mult nu spune. Jurnalele nu arată o preocupare specială pentru stil. *„N-avem teroarea stilului"*, zice autorul undeva.

Literaturitatea lor vine din ceea ce aș numi implicarea totală a existenței în actul de a scrie și a scrisului în existență. Eliade este *un om pentru scris*. Scrisul este mai mult decît o profesiune : e un fel de a trăi. Nu-i o sărbătoare, e un ritual zilnic ca munca omului arhaic pe care o descrie istoricul religiilor. E fascinat de ideile care-i vin, dar cînd e vorba ca ideile să fie așternute pe hîrtie fascinația dispare și în locul ei apare altceva, o îngrijorare și o încăpățînare. Deschid la întîmplare jurnalul (la 1 martie 1966) : „dar cum mă simt de «frustrat» de fiecare dată cînd abandonez această problemă fascinantă !" E o problemă de istoria re-

ligiilor, desigur, ceea ce vrea să spună că *frustrarea* și *fascinația* apar în fiecare zi. Eliade nu-i, cu toate acestea, un spirit frustrat, n-am observat în cărțile sale nici una din dramele pe care le înfățișează psihanaliza. Nu acceptă, dealtfel, teoriile lui Freud, se apropie mai mult de Jung pe care îl și cunoaște, dar se desparte și de acesta în definirea arhetipului. Pentru Jung arhetipul este structura inconștientului colectiv, pentru Eliade arhetipul este „un model exemplar"... Nu-i nici de partea structuralismului și, în genere, Eliade stă departe de noile metode în antropologie. Nu manifestă însă înverșunare în delimitarea de ele. Merge pe o direcție paralelă, punînd un mare accent pe forța de creație a spiritului. Înainte de a fi altceva, omul este un *spirit* care se construiește. Iată poziția de la care pleacă Eliade. N-a părăsit-o nici azi.

Omul care trăiește în lumea cărților este, altfel, sociabil, fără să fie exuberant, ușor rezervat, discret, dacă nu secret, scrie despre el un jurnalist (Claude-Henri Rocquet). Am notat altă dată (în *Jurnal parizian)* impresiile mele în această direcție. Nu revin asupra lor, mă interesează acum existența creatorului așa cum poate fi înțeleasă prin cărțile pe care le scrie. Cărțile, să ne înțelegem, de natură autobiografică.

Surprinde obsesia *temei românești* în însemnările lui Eliade. Un petic de cer, o deschidere spre mare, un peisaj zărit din goana trenului îi amintesc de spațiul românesc. El se simte un Ulise în drum spre Itaca. Drumul spre Itaca este drumul spre *Centru,* iar centrul lui este Bucureștiul antebelic, lumea copilăriei și a tinereții sale. „Orice existență reală reproduce Odiseea", scrie el. Asta

înseamnă că orice om care rătăcește este capabil să pătrundă *sensul ascuns al rătăcirilor sale* și să le înțeleagă ca o rețea de probe inițiatice. Este exact ceea ce face prozatorul în *Strada Mântuleasa, În curte la Dionis, Nouăsprezece trandafiri...*, narațiuni cu mai multe nivele, coduri epice.

*

În *Promisiunile echinoxului*, viața acestui Ulise în căutare de semne capătă coerența și frumusețea unei narațiuni. E o carte de memorii, dar nu la fel ca altele. Este o autobiografie, dar, iarăși, scrisă într-un mod care se deosebește de alte scrieri de acest gen prin programatica ei voință de a nu da strălucire personajului care o trăiește. Eliade nu vrea să fie admirat, vrea să se înțeleagă pe sine și să fie înțeles. „Încercarea unei autobiografii este înainte de orice o încercare de salvare personală", scrie un istoric al genului (G. Gusdorf). Și tot el: „autobiografia este o a doua lectură a experienței, mai adevărată decît prima pentru că este asumată de conștiință"[9]. Eliade confirmă și chiar depășește această idee. El își *recitește* viața și, recitind-o, o structurează în funcție de cîteva adevăruri. India îi furnizează unul („India m-a format", zice el în *Proba labirintului*). Descoperirea literaturii precede descoperirea spiritualității arhaice. Ea i-a trezit un enorm apetit pentru cunoaștere și i-a impus, în cele din urmă, un stil de viață. „Pentru mine, un stil de viață era o creație continuă, interioară" (p. 381).

Dar înaintea ideii de viață este viața ca atare pe care o povestește, aș zice cu încîntare, Eliade

[9] *Textes critiques* în Philippe Lejeune : *L'autobiographie en France*. Armand Colin, Paris, 1971.

în *Promisiunile echinoxului*. Narațiunea face din *istorie* aproape un roman, deși autorul rezistă cricărei ispite de a-și romanța amintirile. E o carte scrisă în stil direct confesiv, legat strîns de fapte, fără mari evaziuni, fără preocuparea de filozofie. Reflecția însoțește discret istoria unei vieți în care revelațiile spiritului nu anulează tulburările trupului. Eliade le relatează pe toate cu un egal interes, punînd atîta artă epică cîtă este necesară pentru a da pregnanță faptelor. Însă faptele sînt numeroase, întîmplările mici vin de pretutindeni și intră ca un rîu în pagină. Autorul cunoaște apoi multă lume și, oriunde ajunge, cunoaște alți oameni, cu istoriile, întîmplările lor. Chiar în *Fragments d'un journal* sîntem uluiți de cîte personalități intră în sfera de viață a orientalistului. Jung, Michaux, Georges Bataille, Paulhan, Gabriel Marcel, Teilhard de Chardin, Dumézil, Henry Corbin, Paul Ricoeur, Bachelard, Ernst Jünger, Raymond Queneau sînt cîteva nume care îmi vin în minte. În *Promisiunile Echinoxului* autorul narează vizita pe care i-o face lui Papini și, mai tîrziu, întîlnirea cu Tagore. Convorbirile se poartă, invariabil, în jurul ideilor religioase. Memorialistul le consemnează în fugă promițînd să revină asupra lor. Nu revine pentru că alte fapte, alte întîlniri îi acaparează timpul.

Dar să revenim la memoriile lui Eliade. Ele cuprind, în acest prim tom, trei părți *(Mansarda, India la douăzeci de ani* și *Promisiunile echinoxului)*, primele două fiind deja cunoscute din cărțile anterioare. *Mansarda* reproduce integral volumul de *Amintiri* din 1966 (Madrid), iar cea de a doua reformulează însemnările mai vechi din *India* (1934) și, într-o oarecare măsură, din *Șantier, jurnal in-*

dian (1935). Partea a treia este total inedită și, ca informație literară, cea mai interesantă pentru cititorul român. Sînt date, judecăți, confesiuni făcute din interiorul unei mișcări literare. Eliade a fost *filozoful generației tinere* din anii '30, cel puțin așa îl considera G. Călinescu, și a trecut prin toate avatarurile ei. Le înfățișează, acum, din unghiul său de vedere liniștit și grav, convins că generația lui a voit să scoată cultura română din satisfăcuta ei marginalitate.

Promisiunile echinoxului oferă mari satisfacții la lectură și în celelalte capitole. Cel despre experiența indiană este, în orice caz, pasionant. Puse în legătură cu romanele pe aceeași temă, datele de aici produc asupra noastră o impresie extraordinară. Scriitorul român nu călătorește prea mult, iar dacă se întîmplă să călătorească, merge în Grecia sau în Franța, rareori în America sau în Orientul Apropiat. Eliade ajunge acolo unde de obicei scriitorul român nu ajunge decît prin intermediul culturii. Și nu se întoarce cu mîinile goale. Aduce cu sine nu numai o știință dificilă, dar și o operă care sparge tiparele romanului românesc. Vorbind, acum, despre aventura sa indiană, constat că Eliade o leagă de altă aventură mai adîncă. El a vrut să spargă cercul de cunoștințe al intelectualului din timpul său și să ajungă la Zalmoxis și la miturile românești trecînd mai întîi prin spiritualitatea hindusă. A descoperit un strat comun, un stil de existență mai vechi decît acela din poemele homerice. Iată, zice el, o șansă pentru cultura română, obsedată de lipsa de audiență în universalitate.

Altfel, biografia adolescentului pasionat de fizică și alchimie nu anunța un mare destin. Se naște la București în familia unui ofițer de infante-

rie, își însoțește tatăl în diverse garnizoane din orașele de provincie și n-are amintiri grozave din această perioadă. La patru sau cinci ani zărește o fetiță de aceeași vîrstă și intră într-o stare de beatitudine care-l înfricoșează. Descoperă cărțile și odată cu ele miopia sa. O adevărată catastrofă. Citește pe furiș spre a scăpa de vigilența tatălui, militar sever. Bate străzile Bucureștiului și se întovărășește cu golanii din cartier, spre iritarea tatălui care ar vrea ca fiul să învețe să cînte la pian. Fiul are, uneori, crize de melancolie pe care memorialistul le explică prin ascendența lui moldavă în linie maternă. Explicație facilă. Nu toți moldovenii sînt melancolici, nici muntenii nu sînt ocoliți de tristețe. Marele eveniment al copilăriei este instalarea într-o *mansardă* în casa părintească. Copilul rămîne singur cu cărțile de care nu se va dezlipi. Sub presiunea familiei, ia lecții de bel canto, apoi de pian, dovedind oarecare aptitudini. Dă chiar un concert în oraș împreună cu fratele său, o singură dată însă. Începe războiul și Eliade imaginează, ca Sartre, o acțiune punitivă contra nemților. Notează totul cu febrilitate într-un caiet, însă scrisul nu merge cum trebuie. Dispare din cînd în cînd de acasă și rătăcește prin pivnițele misterioase din cartier (viitorul univers din *Pe strada Mântuleasa)* sau joacă oină pe terenul viran de lîngă piața Brătianu, intrat și el în topografia nuvelelor. La școală este pasionat de științele naturale și delăsător la germană, română și franceză. Are surprize cu profesorii severi de la *Spiru Haret*. Citește cărțile lui Camille Flammarion și, stimulat, scrie povestiri științifico-fantastice. Într-o vacanță retranscrie totul într-un caiet pe care notează *Basme și povești*, vol. I. Curînd va începe

un roman, *Romanul adolescentului miop,* la care va scrie mulți ani fără a-l încheia.

Descoperă, odată cu chimia, pe Balzac, își întocmește o colecție mineralogică și începe să țină un *Jurnal*. Notează, aici, cu mare sîrguință crizele de melancolie, plîngerile, evenimentele intime, apoi se plictisește și-l abandonează. Îl reia în preajma plecării în India. Vara suferă de căldură, ca eroul său Zaharia Fărîmă. Se gîndește să scrie un roman fantastic, *Memoriile soldatului de plumb,* și lucrează la el doi ani. E vorba de o operă uriașă în care trebuie să fie cuprinsă toată istoria universală, chiar istoria cosmosului pînă la apariția omului pe pămînt. Într-o zi, își dă seama că îi este imposibil să scrie altfel decît la persoana întîi. În acest moment abandonează enciclopedismul din *Memoriile soldatului...* și începe *Romanul adolescentului miop.* Citește pe Kipling, în continuare pe Balzac cu scrierile lui îndeosebi vizionare, și interesul tînărului Eliade este atît de mare încît se gîndește serios să scrie, dar asta mai tîrziu, o biografie a scriitorului. Uitîndu-se în oglindă, descoperă că este urît, din nou ca Sartre și Ionesco. Fetele de vîrsta lui nu-i dau atenție și din această cauză și din altele are o teribilă senzație de iremediabil. Melancolia care revine îl exasperează și atunci se decide să scrie un articol împotriva *spiritului moldav.* Va face mai tîrziu, din aceleași motive, poate și sub influența lui Papini, *apologia virilității.* Devine *cercetaș* și întreprinde dese și foarte aventuroase excursii la munte și în deltă. Unele se termină în chip de nuvelă fantastică (stă o noapte într-o cabană cu un mort, e prins de furtună pe mare etc.).

Literatura pe care o încearcă vorbește despre lumea adolescenților. Citind *Un om sfîrșit* („o mărturisire spirituală de o calitate excepțională"), are impresia că și-a descoperit propria-i viață. Papini este un autor care i-a marcat biografia morală și intelectuală. Al doilea a fost Frazer cu *Creanga de aur* și *Folclorul în vechiul Testament*. Destinului intelectual se decide acum. Spiritualitatea Orientului și, în genere, istoria religiilor îl acaparează. Mai este un factor care influențează formarea tînărului intelectual: Nae Ionescu, figură stranie de filozof socratic și politician suspect. Eliade îl trece printre maeștrii săi spirituali. Alți profesori (în afara lui N. Iorga) nu-i spun prea mult. Mediul intelectual românesc este de bună calitate și Eliade nu ascunde că a devenit ceea ce a devenit datorită, în primul rînd, instrucției solide căpătate în liceul și universitatea din București.

Este, desigur, și voința tînărului care își pusese de timpuriu problema destinului său intelectual și a culturii în care vrea să intre. El vrea să-și depășească condiția istorică și culturală, nu vrea să strălucească într-o cultură marginală. Face atunci deschiderea de care am vorbit spre straturile arhaice ale culturii și, cu această perspectivă în față, are sentimentul că se găsește în centrul vieții spirituale. Chestiunea merită să fie discutată. Dar mai întîi, cîteva remarci despre biografia morală și intelectuală a omului acesta modest, ambițios, fascinat de cultură. Citindu-i *viața*, vedem că nimic neobișnuit nu există în copilăria și adolescența lui. Nici frustrația, nici o întîmplare care să încurajeze speculația analistului. Copilul are relații normale cu părinții, se înțelege cu fratele și sora, nu-i înspăimîntat de moarte... O biografie

cît se poate de banală. Tot ce s-a petrecut s-a petrecut în alt plan. Eliade se formează într-un mediu comun și în circumstanțe normale prin unica voință, îmi vine să cred, a spiritului său. Dar nici spiritul nu arată la început mari abateri de la linia normalității. Căci ce poate fi mai comun la un adolescent decît să se pasioneze de științele naturii, să se intereseze de chimie și alchimie, să citească pe Balzac și să vrea să scrie numaidecît cărți în care să-și povestească viața? Nimic mai comun, într-adevăr, și totuși în aceste împrejurări se formează un mare savant și un scriitor care se instalează în fruntea generației sale.

Eliade este opera voinței sale, cum se mai întîmplă în cultură. Sînt oameni care își formează o personalitate printr-un efort colosal al spiritului de a-și depăși destinul. Maiorescu poate fi un exemplu. Mă uluiește în *Promisiunile echinoxului* un episod care vine să întărească imaginea de mai sus. Tînărul Eliade vrea să-și dovedească sieși că este un caracter puternic și atunci începe să reducă timpul pentru somn. Metodic, în fiecare noapte cu cîteva minute mai puțin, pînă ajunge la cîteva ore de somn. Nu-i îndeajuns. Voința trebuie controlată printr-o probă mai grea, și atunci Eliade încearcă forța de a rezista dezgustului, oroarei. Înghite pastă de dinți, săpun, apoi larve, omizi, muște... Nu cunoaște, cînd face aceste lucruri, tehnica yoginã. Înaintea experienței indiene, el își promite „experiențe decisive" pentru a învinge, între altele, și un „complex al urîțeniei" pe care pretinde că-l are. În orizontul culturii lui intră și Kierkegaard, și se gîndește mult timp la relația filozofului cu Regina Olsen. Scrie un articol în acest sens — primul, se pare, în literatura româ-

nă — reluînd vechea temă a rolului femeii în viața geniului.

Eliade n-are, totuși, prea mult de suferit din pricina femeilor. Complexul de care zice că suferă nu-l împiedică să aibă mari succese pe acest plan delicat. *Promisiunile echinoxului* abundă, în partea a treia cel puțin, în amănunte de ordin sentimental care plac, evident, și colorează și pe această latură personalitatea savantului. Ca eroii lui din romane, el oscilează între mai multe tinere *(R, Ica, Thea)*, între care o grecoaică brună cu buzele cărnoase. Căpătînd notorietate, filozofului se deschid posibilități noi și, într-un capitol din autobiografie, narează pe larg aventurile simultane cu două femei opuse ca temperament și instrucție intelectuală. Una n-are acces la speculație, e sinceră, devotată, cu un caracter slab (Nina), cealaltă — o cunoscută actriță bucureșteană și totodată teozofă în nuanța Krishnamurti — e autoritară, exaltată, speculativă, hărțuitoare, posesivă... Memorialistul îi dă numele și descrie, cum am zis, fără să ezite prea mult, fazele și intimitățile acestei idile. Eroul este în dilemă, nu știe pe cine să aleagă, învinge în cele din urmă femeia cea mai slabă și, poate (despre acest aspect autorul nu vorbește), dorința lui de a se consacra muncii intelectuale. Astfel de confesiuni se citesc ca un roman, nu diferit prea mult de celelalte cărți, „mai mult sau mai puțin autobiografice" — cum spune chiar Eliade despre *Maitreyi*, în *Proba labirintului*.

Am sărit peste momentul indic, un pasionant roman și acela, cunoscut din jurnale și din operele de ficțiune. Însemnările de acum, mai sintetice, sînt admirabile. Aici se observă caracterul lui Eliade, voința lui de adevăr, finul lui instinct in-

telectual. Se simte, mai ales, acea stranie alianță între curiozitatea pur spirituală a specialistului în *tantrism, șamanism, yoga* și vitalitatea lui incomodă. Este, apoi, partea exotică, aventuroasă care triumfă în *India la douăzeci de ani*. Cititorul român poate fi fermecat urmărind aceste pagini. Un tînăr intelectual valah, ajungînd la Calcutta, trăiește într-o pensiune curioasă, învață temeinic sanscrita, se inițiază în practicile hinduse, intră în casa unui filozof (Dasgupta), începe o idilă cu fiica acestuia, Maitreyi, nu alta decît eroina unei cărți cu același titlu, apoi este alungat din casă, merge în Himalaia, se scaldă în Gange, se retrage într-un *Kutiar* la Rishikesh, duce o viață ascetică, e atacat de lipitori, trece prin probe inițiatice care-l pun în contact cu viața *in aeternum* și cînd totul pare desăvîrșit apare o violoncelistă, Jenny, care încarnează o *nayika*, parteneră, într-o ceremonie tantrică, bazată pe o nuditate ritualică. Filozoful fuge gîndind că nu *sfințenia* este vocația sa, ci *cultura*. Se va consacra, deci, culturii. Ce poate spera mai mult un cititor? I se oferă mai mult chiar decît într-un roman englez cu intrigă *colonială*.

Adevărul este că jurnalul indian este bine scris și, cuprinzînd atîtea fapte inedite, inflamează imaginația noastră. Ca document uman este, iarăși, de prim ordin. Un spirit cuprinzător se pregătește sub ochii noștri, fără emfază, avid de a ști și de a experimenta, condus de voința lui care este, într-adevăr, mare. Nu-i un mistic și nu va deveni nici mai tîrziu, cînd se va consacra științelor religioase. Eliade vorbește mereu de *revelații, probe inițiatice*, de *maya*, înfățișează (în *Fragmente dintr-un jurnal, Promisiunile echinoxului)* numeroase „vise treze", însă, analizînd toate acestea, el nu

părăsește niciodată poziția rațională. Crede în semne, epifanii, ontofanii, dar le tratează ca fenomene de cultură.

La treizeci de ani, omul, ca și intelectualul, este format. Întors în România, Eliade începe să-și publice cărțile care l-au făcut cunoscut și să scrie altele, în mare grabă, convins că generația lui trebuie să „irupă în istorie"... Notațiile sînt, în continuare, de mare interes. Trăiește, aici, o lume, intră, cu adevărat, în istorie o nouă generație, risipită apoi. Eliade dă o imagine posibilă a ei. Încercăm să-i desprindem destinul în mijlocul acestei agitații juvenile. Unul dintre prietenii lui Eliade îl numește într-un articol „Omul fără destin". Eliade însuși reproduce această calificație în cartea sa de memorii. Formula vrea să spună că, deschizîndu-se prea multor domenii, spiritul moare asfixiat de enciclopedism. Cine se dedică multitudinii rătează.

Citesc în *Cahiers de l'Herne* [10] portretele făcute de Constantin Noica, Eugène Ionesco, E.M. Cioran și observ o oarecare convergență în idei. Noica vede în el un „Parsifal rătăcit" la curtea regelui bolnav, aducînd „cuvîntul așteptat"... Curtea regelui este cultura profană văduvită de mituri. Regenerarea culturii, ca și aceea a omului, trebuie să înceapă din interior. Eliade este destinat (și, prin el, cultura română) să lege cultura Europei de cultura Asiei [11]. Ionesco așteaptă de la Eliade să indice o direcție în *rătăcirea* lumii moderne [12]. Cioran descoperă în Eliade un spirit pasionat de *proces*, nu un spirit interesat de *efect* (acesta are „super-

[10] nr. 33, 1978.
[11] *Hiérophanie et sacralité*, nr. cit., p. 105.
[12] *Mircea Eliade*, nr. cit., p. 272.

stiția conciziei"). De aici ar veni iubirea orientalistului pentru Balzac, zice moralistul, modul lui febril, interesul pentru marile proiecte, inaptitudinea — încă o dată — pentru resemnare. „Trop intoxiqué par le possible", Eliade ar fi unul dintre reprezentanții cei mai străluciți ai „noului alexandrinism".

Cît de fidele sînt aceste oglinzi? Există, adevărat, o febrilitate în proiectele lui Eliade, un ușor enciclopedism, mai ales în faza de început, există și o mare energie care-l împiedică să se resemneze în deznădejde și să se rătăcească într-o știință fără capăt. Există în ființa lui morală un realism care-i permite să studieze atîtea acte irealiste, misterioase. Un spirit alexandrin, cel puțin așa cum îl înțelegem azi, Eliade parcă nu este. El vrea să pună ordine în idei, scrie tratate, romane *experimentaliste* și narațiuni mitice, publică jurnale și memorii în care dovedește că partea spiritului este esențială pentru existența omului de ieri și de azi. Omul preconizat de Eliade este o ființă bolnavă de mituri, condamnată la sacralitate. În ce măsură vocația lui pentru mituri poate deveni și o vocație pentru istorie — în afara căreia nu poate trăi — rămîne de văzut.

Exceptînd episodul Indiei, Eliade n-are, repet, o mare biografie, n-a dus o *viață exemplară* și eclectismul lui de tinerețe (între Papini și practicele tantrice) sugerează o neliniște puțin mondenă, dar și o voință aprigă de înnoire a spiritului. Cînd spiritul descoperă cîteva adevăruri mari, observăm că *viața* lui începe să se structureze în funcție de ele. Trăiește, după ce iese din tinerețe, prin cărți și vede lumea prin mituri. Probele inițiatice se reduc, acum la *visele treze* care-i tulbură

somnul. „Omul fără destin" își face, pe scurt, un destin memorabil, mizînd pe cultură într-o vreme în care intelectualii se grăbesc să afirme cea mai mare neîncredere în posibilitățile culturii. Eliade n-a încetat însă să creadă că singurul remediu împotriva fricii metafizice și a teroarei istoriei este creația. El dovedește, cu adevărat, o funciară inaptitudine pentru resemnare.

III

STRATEGIA CRITICILOR

MAIORESCU. STRATEGIA PROSPECȚIUNII

În finalul articolului *Comediile d-lui I. L. Caragiale* (1885) citim : „în materie de gust literar discuția e totdeauna grea, și tocmai în fața acestei greutăți am trebuit să ne mărginim la *simpla tragere a liniei de hotar* (s.n.) între ceea ce este artă și se poate cere de la artă și între ceea ce nu este artă și nu i se poate cere. *Odată hotarul așezat* (s.n.) nu mai încape îndoială că se pot face multe deosebiri și înlăuntrul terenului artei ; *numai să se recunoască mai întîi că ne aflăm pe teren de artă*". (s.n.)

Dacă admitem ideea că în orice critică este prefigurat și un sistem de lectură critică putem spune atunci că scenariul spiritului maiorescian este exprimat sub o formă concentrată în frazele de mai sus : obsesia, întîi, a vidului, conștiința, apoi, a dificultăților și limitarea programatică a criticii la un act prospectiv : *a trage linia de hotar între ceea ce este și ce nu este în artă*, între ce se cere și ce nu se poate cere de la artă. Maiorescu nu exclude posibilitatea de a disocia și în interiorul operei, dar, odată hotarul fixat, el nu simte impulsul să treacă *dincolo*, înlăuntrul terenului artei.

Critica maioresciană rămîne, în esență, o critică de identificare a operei în plan estetic general. Cînd statuia necunoscută a fost reperată și obstacolele care împiedică buna ei contemplare date de o parte, scenariul critic se încheie. Mai departe, Maiorescu nu vrea sau nu găsește necesar să pășească. Cititorul, spectatorul să se descurce singuri. Misiunea critică este să identifice în pădurea literaturii plantele adevărate (cu „vîrsta lor organică"), zice Maiorescu în finalul articolului, de imitațiile „în tinichea vopsită, cum se pune pe unele case din oraș".

Iată, aici, logica lui *da* sau *nu* în critică, iată, încă o dată, sugerat printr-o metaforă comună, programul criticii selective și prospectoare. Critica lui *dincoace* și nu a lui *dincolo*, preocupată să descopere și să așeze într-un unghi favorabil opera ; critică educativă în sens superior pentru că, arătînd ce nu este arta, ea creează premizele pentru a vedea și înțelege bine arta ; critică, într-un cuvînt, a *întemeierilor* despre creații *întemeietoare*.

Viața criticii moderne începe, totuși (are dreptate E. Lovinescu), în momentul în care legislatorul se decide să treacă de la identificarea și contemplarea exterioară a operei la analiza universului interior. Maiorescu rămîne, ca Moise, la marginile pămîntului făgăduit, după ce a distrus robia prejudecăților și a pus hotare pustiului intelectual din epoca lui. Dacă înălțarea în lumea concepțiilor ideale este sensul demonstrației sale, figura interioară a criticii se exprimă prin obsedantul lui apel la *hotare, temelii, principii*, printr-o extraordinară tenacitate de a îngrădi deșertul și de a găsi elementele stabilizatoare. Ori de unde ar începe și indiferent dacă este vorba de *etimologismul ci-*

parian, de teoriile politice ale lui Bárnuțiu, de *analogismul* lui Pumnul sau de *beția de cuvinte* în literatură, Maiorescu, caută temelii, linii despărțitoare și, negăsindu-le în mintea contemporanilor, le așază fără a trăi prea dramatic drama omului de cultură nevoit să facă de toate.

A limita neadevărul și a pune peste tot bazele adevărului rămîne preocuparea esențială a criticului. Toată logica (imaginația) lui se învîrte în jurul acestui cuplu de noțiuni. Imaginația este, în sens literar săracă, cîteva analogii, o comparație dezvoltată, doar atît într-un articol. Demonstrația se menține la nivelul limbajului noțional și, pe calea speculației, tinde să ajungă la adevăr. Însă ca să se apropie de adevăr, critica maioresciană trebuie să treacă prin teritoriul neadevărurilor. Această realitate determină tipul de apropiere de operă, ritmul și strategia critică a lui Maiorescu. Ritm incisiv, penetrație directă în problemă, desfășurare progresivă de forțe. Energia criticii maioresciene se consumă în cea mai mare parte în acest spațiu larg (spațiul mistificației, spațiul „imputărilor nechibzuite") care înconjoară spațiul mai restrins al operei (al adevărului).

Este firesc ca în creația critică maioresciană să apară o mitologie cu precădere negativă, opera unei inteligențe ironice. În *Beția de cuvinte* și celelalte studii de patologie literară dăm peste monștrii ignoranței, fantasmagoriile gîndirii lenețe, *figurile*, pe scurt, ale *neadevărului*. Aici ies la iveală puterea de invenție a criticului și eficacitatea metodei sale. V. A. Ureche, Grădișteanu, Marian din Ploiești sînt eroii lipsei de logică și ai lipsei de constrîngere în fața evidenței. Personaje buimăcite de vorbe, ca și acelea din comediile lui I. L. Ca-

ragiale, și construite, ca și acelea, pe unica dimensiune a ignoranței. Este vorba însă de o ignoranță prodigioasă, de o „slăbire manifestă a inteligenței" care găsește o compensație în proliferarea formelor goale, în lărgirea vidului.

Maiorescu dă multe citate din contemporanii săi unde se vede limpede că lipsa de talent și de onestitate se manifestă printr-o fecunditate extraordinară în plan formal. Celula gîndirii leneșe se multiplică în progresie geometrică. La o observație a criticului de la *Convorbiri literare* apare o ploaie de răspunsuri în *Revista contimporană*. Adevărul suportă agresiunea disproporționată a neadevărurile. De aici vine, probabil, oroarea lui Maiorescu de proliferarea formelor. Citatele din Pantazi Ghica și, îndeobște, acelea despre vestitul armaș Dincă Sârbu arată la Maiorescu o sensibilitate specială la degradarea (prin multiplicarea celulară) a textului. O oroare și, în același timp, o jubilație în fața formelor fără fond.

Cea mai răspîndită formă de patologie literară este pierderea simțului proprietății în comunicare, falsificarea limbajului. Personajele lui Maiorescu folosesc zece cuvinte pentru că nu știu să folosească unicul cuvînt adecvat, dau mai multe nuanțe (care, în plus, se mai și contrazic), neavînd talentul să cadă pe singura sugestie potrivită. Apare atunci comedia diminutivelor în lanț, juxtapunerea frazelor goale, înmulțirea exasperantă a determinantelor — ca acelea, citate, despre Dincă Sârbu — „șearpe încolăcitor, ființă tîrîtoare, astucioasă, hipocrită, furbă și trădătoare, suflet damnat..."

Acest fragment este reprodus de două ori în articolele lui Maiorescu și parafrazat, încă o dată,

în textul critic propriu-zis, pentru a sublinia printr-o ironie deschisă absurdul îngrămădirii de vorbe fără sens. Există o temă a *grămădirii* (care izvorăşte din oroarea lui faţă de proliferarea haotică) în critica lui Maiorescu, semnalată de el însuşi în două rînduri în *Răspunsurile Revistei contimporane*: „Grămădirea nepotrivită a numelor proprii" şi „ceailaltă grămădire nepotrivită de nume proprii". Neadevărul se sprijină nu numai pe fraze goale, dar şi pe un număr ameţitor de nume proprii, îndeosebi străine, chemate să apere eroarea, prostul gust, ignoranţa. Maiorescu vînează asemenea texte însîngerate cu nume de filozofi şi istorici şi le etalează pentru a proba rătăcirile spiritului contimporan. Spaţiul care înconjură opera (adevărul) începe să se populeze de o mitologie provenită dintr-un prea plin al ignoranţei. Aici se fixează, în negativ, imaginaţia criticii maioresciene, pe acest loc dezolant creşte o adevărată mitologie în care lucrurile umblă cu capul în jos, iar adevărul este totdeauna copleşit de falsele adevăruri.

Lupta spiritului critic este să elibereze anticamera operei de aceşti idoli şi, negreşit, el reuşeşte, dar ce reuşeşte să ridiculizeze şi să distrugă logica de fier reface involuntar creaţia critică. Neadevărurile sînt mai vii, literar vorbind, decît adevărurile. Paradoxul criticii maioresciene este de a construi o *mitologie a ignoranţei*, cînd efortul lui este de a dărîma fantasmele minciunii şi ignoranţei. O formă critică, de-o extraordinară vivacitate intelectuală, a formelor fără fond. Strategia eliminării neadevărului s-a transformat într-o strategie a creaţiei în lumea neadevărului. În plus, jubilaţia abia stăpînită a criticii care consem-

neazã dezastrele produse de ignoranţă, semeţia, autoritatea tonului în faţa fantasmagoriilor, plinătatea, consistenţa stilului în faţa vidului.

Scenariul maiorescian mai cuprinde o curiozitate : *spaţiul adevărului despre operă* este mai restrîns, în demonstraţia critică şi, cum am arătat înainte, respiraţia analizei mai scurtă. Forţele s-au consumat în bătăliile din anticameră. Atingînd marginea teritoriului propriu-zis al operei, spiritul critic pare a fi ajuns la capătul puterilor. Justificarea ei este, în orice caz, mai palidă. „Covîrşitoare inteligenţă", „simplicitate încîntătoare", „semeţia unei inteligenţe excepţionale", „simţămînt natural", „deplină stăpînire a formelor clare" — notează criticul în cazul lui Eminescu. Ca să înţelegem mai bine gestul şi puterea de creaţie critică la Maiorescu trebuie să ne întoarcem în spaţiul dinainte, acolo unde el se luptă cu obstacolele ce împiedică revelaţia operei. Acolo minciunile ce ameninţă arta duc la adevărul operei, iar patologia literară la mitologia criticii.

Fiind, în esenţă, o critică prospectoare, o critică, repetăm, de identificare a operei ca simbol al unei cuprinderi ideale („cuprins ideal al culturii omeneşti"), critica maioresciană nu-şi asumă niciodată obiectul. Îl ţine mereu la distanţă, într-o poziţie care permite contemplarea, aproape în exclusivitate, a formelor exterioare. Nu remarcăm la el dorinţa de a depăşi graniţele celui de al doilea spaţiu, nici regretul că n-o poate face. Spiritul este senin, conştiinţa împăcată. Există la Maiorescu o decizie a refuzului în faţa operei, aşa cum există şi o decizie a acţiunii atunci cînd trebuie să fixeze hotarele din preajma operei. El nu are, în orice caz nici conştiinţa limitei, nici conştiinţa eşecului. În-

tîlnirea cu opera de artă este o ceremonie rece și scurtă, ca o festivitate grăbită după o bătălie lungă. Se poate medita, din această perspectivă, la ceea ce am putea numi figura *depărtării maioresciene*. Distanța este o altă formă a *înălțării impersonale*, un alt mod, cu alte cuvinte, al refuzului de a asuma obiectul pentru care criticul a dus o bătălie dură.

S-a vorbit despre indeciziile lui Sainte-Beuve și despre drumul ocolit pe care îl alege spre a ajunge la inima operei literare. Maiorescu știe de la început unde trebuie să ajungă, tonul este hotărît, drumul cunoscut. O tactică a acțiunii pe față. Armele criticii lui sînt, în primul rînd, armele logicii formale. Complicarea instrumentelor ar diminua efectul acțiunii. Maiorescu alege o cale (calea cea mai simplă) și nu se abate, în tot cursul demonstrației, de la ea. Există în demersul său o *uscăciune*, sesizabilă și în limbajul nefigurat, metalic, noțional, și în iubirea criticului pentru categoriile abstracte. *Uscăciunea* formală corespunde unei *răceli sensibile* în structura maioresciană, manifestată și în preferința criticului, cînd este vorba de poezie, pentru *melancolia senină, impersonală* și în disprețul față de „galanteriile pleoștite". Orice cădere sub un anumit grad de intelectualitate și de discreție (demnitate) a sensibilității, ca și inerția stilului sînt sancționate : „slăbirea manifestă a inteligenței", „nici un respect pentru acea parte a naturei omenești care se numește inteligență".

În oroarea de proliferare a formelor se manifestă, la Maiorescu, și oroarea lui de indiscreție, de pierderea bunului simț, de înjosirea *naturalului* în literatură. Pleoștitele galanterii merg îm-

preună cu pleonasmul și nonsensul, rătăcirea limbajului exprimă nu numai o confuzie a gîndirii, dar și un gol al sensibilității. A surprinde și a izola aceste simptome ale patologiei literare reprezintă grija și, am putea zice, bucuria spiritului maiorescian. O grijă culpabilă, pentru că spiritul trebuie să se limiteze la acțiunea de degajare a scenei din vecinătatea operei. O bucurie tristă, deoarece *mitologia* (care este sensul oricărei creații majore) iese dintr-un viu sentiment al vidului și al agresiunii pe care o exercită asupra lectorului *grămădirea* de absurdități.

Contactul propriu-zis cu opera este, repet, limitat. S-ar putea spune că Maiorescu cunoaște, în această întîlnire, un eșec lipsit de patetism. Un sacrificiu care vrea să fie un elogiu și un elogiu ce se exprimă indirect. Cine dictează acest sacrificiu, cine curmă desfășurarea elogiului? Într-o epocă de confuzii a pune ordine în idei este actul critic esențial. Și, cînd vedem ce exemple aduce Maiorescu, înclinăm să acceptăm explicația. Totuși... Faptul că Maiorescu nu trece decît rar (și neconcludent) linia de cretă dintre cele două *spații* arată și natura specială a sensibilității sale. O sensibilitate ce refuză sistematic apropierea, asumarea patetică a obiectului. O structură intelectuală ce îndepărtează sugestiile imaginarului și elimină figurația în limbaj. Ea tinde să abstractizeze elementele operei și să le cuprindă, atunci cînd le cuprinde, cu brațele reci ale conceptelor.

Apare limpede că demersul critic maiorescian este prin excelență *eliberator* și *întemeietor*, construit după un scenariu dinainte calculat și desfășurat pe un traseu sigur, fără evaziuni în subiectivitate. El se oprește la o comodă distanță de

operă și nu-și asumă, niciodată, responsabilitățile ei interioare. Își asumă, în schimb, o altă responsabilitate, nu mai puțin gravă și profundă : nașterea, întemeierea operei ca obiect estetic total. A nu încălca frontiera ce duce spre *lăuntricul* acestui obiect este modul criticului de a-i sublinia prezența iradiantă. *Depărtarea* și *înălțarea* reprezintă o înstrăinare care face posibilă identificarea artei.

ULTIMUL ROLAND BARTHES. STRATEGIA CURTENITOARE

Ultimul, pentru că există mai mulți Roland Barthes : cel din *Mitologii ;* cel din *Eseuri critice* și *Racine ;* un Roland Barthes programatic, militant în *Critică și adevăr ;* altul, accesibil doar inițiaților, în *S/Z ;* un Roland Barthes în drum spre altceva, spre alt cod, în *Plăcerea textului* și, în fine, un Roland Barthes mai liber decît oricînd, mai îndrăzneț și mai *romanesc* decît în oricare alt text : cel din *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit* (Seuil, 1977). L-aș asocia la acest ultim Barthes *(epicul, fragmentarul)* și pe cel din *Prétexte (*Union Générale d'Editions, col. 10/18, 1979) : ironic, filozof, pe cale de a trece în alt cerc al spiralei sale intelectuale. Se interesează acum de *Tao tö King* și de scrierile misticilor medievali. Ce formă va lua prin acest nou impact intelectual *discursul* său este greu de spus [1]. Barthes este imprevizibil. Colocviul de la Cerisy-La-Salle, 1977,

[1] Eseul a fost scris cu puțin timp înaintea morții lui Barthes.

dedicat lui, îl arată deja sceptic față de *puterea* semioticii : semiotica s-a dispersat într-o puzderie de *mici imperialisme locale !*

Alain Robbe-Grillet crede că Barthes va trece la roman. Primul pas a și fost făcut : *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit,* unde Barthes ar fi reînnoit tehnica romanului modern *(le glissement).* Romanul tradițional se rotește în jurul unui nucleu plin de sens și de adevăr, romanul modern este o deplasare de sensuri, o aproximare de adevăruri, o fugă a limbajului. Analizele lui Barthes sînt niște romane care transformă *textele* în veritabile personaje : *personaje-texte, personaje-corpuri, personaje-opere...* Tot Alain Robbe-Grillet sau altcineva, nu mai știu cine, afirmă că *Fragmentele...* anunță formula romanului din anii '80. Structuralistul Roland Barthes, precursor, așadar, al *noului noului roman.* El însuși nu îndepărtează perspectiva de a scrie, într-o zi, o narațiune, după ce, într-un eseu strălucit, a analizat viscerele narațiunii. Însă cum va arăta acest posibil roman nimeni nu știe. Nici chiar Barthes. Îndoiala lui cea mai mare privește capacitatea de a *nominaliza* personajele. Mai exact : incapacitatea lui de a da nume personajelor. Am impresia că influența scrierilor medievale se simte deja : cel nenumit nu este, oare, *numele* Domnului ? Spirit mai practic, Alain Robbe-Grillet oferă o soluție : un roman fără nume proprii, ca în romanul său, *În labirint,* unde nu există personaje cu stare civilă precisă.

Toate acestea privesc pe viitorul, posibilul, imprevizibilul Roland Barthes. Cel deja exprimat oferă suficiente motive de speculație critică. Adversarii și prietenii cad de acord că omul domină scena intelectuală franceză, de mulți ani. Deose-

birea apare doar în privința argumetelor. Unii (cei care nu-l iubesc) zic că Barthes s-a impus prin clovneriile lui inteligente, prin vocația de a inventa probleme (false), prin imensul lui dar de a *teatraliza* ideile. Un fapt biografic le vine în ajutor : plăcerea lui Barthes pentru teatru. A jucat, la propriu, teatru, a scris despre teatru. Se anunță chiar apariția unui volum care strînge contribuțiile lui în acest domeniu. Și, apoi, metamorfozele lui intelectuale, periodicele schimbări de perspectivă în *demersul* său analitic ce pot, oare, dovedi ? Nimic altceva decît o frivolitate, un arlechinism, o imensă impostură, cum a zis Picard.

Curios, Barthes vine în ajutorul dușmanilor săi. El nu înlătură ideea de impostură. O consideră, chiar, un atribut al inteligenței. Socrate este impostor „parce qu'il en impose" *(Prétexte)*. Impostura este, apoi, o temă la care Barthes mărturisește a fi foarte sensibil : „mă iau, adesea, drept un impostor [...]. Mă simt în stare de impostură ori de cîte ori alții proiectează asupra mea această imagine, impusă de altcineva." Frica extremă de a nu deceptiona așteptările altora îl obligă, așadar, să accepte (să joace) rolul impostorului.

Ce răspund prietenii lui Barthes, foarte numeroși, nu este greu de imaginat. Să rămînem însă în spațiul contestației. Uneori, contestația se întoarce într-un mare elogiu. Pamfletul lui Picard i-a adus lui Barthes un număr impresionant de simpatizanți. Aceștia văd în el „un sage nominaliste", „un Malin Génie", un fel de „Attila blajin", „le Biendisant" (Jacques — Alain Miller : *Pseudo-Barthes*, în *Pretexte), Sa „personnagite"* a devenit, cum se vede, obiect de cult. Participanții la colocviul de la Cerisy n-au cruțat superlativele, iar Barthes a primit fără indignare (indignarea mo-

destiei jucate) aceste elogii. A refuzat, e drept, de două ori să fie *pretextul* unui colocviu special, dar a primit, a treia oară, pentru a nu incuraja imaginea unui *intelectual care refuză*. Ar fi dat o nouă, insuportabilă imagine, el care este bolnav de imagini și face acum o cură de dezintoxicare : „Văd omul bolnav de Imagini, bolnav de Imaginea sa. A cunoaște propria imagine devine o cercetare nebunească, epuizantă [...], comparabilă cu încăpățînarea cuiva care vrea să știe dacă are dreptate să fie gelos“ *(Prétexte)*. Recomandă (își recomandă) scepticul *l'epoché* : suspendarea imaginilor. Dar dacă refuz *Imaginea* — zice Barthes complicînd încă o dată lucrurile — „eu produc imaginea celui care refuză Imaginile“. Liniștea imaginilor, după o sugestie luată din Sfîntul Augustin, ar fi un remediu. Să facă să tacă imaginile ! Dar și *tăcerea, liniștea* se transformă într-o imagine...

Acesta este Barthes : spiritul care fabrică și codifică idei, concepte, într-un lanț neîntrerupt de *spectacole*. Claude Roy crede că Roland Barthes este „Sainte-Beuve al erei suspiciunii“ și tot el (într-un articol din *Le Monde*, 14.II.1975) : „Ce Sherlock Holmes sybarite, soupçoneux et subtil, aux exquises manières de magistrat petit-maitre, herméneuticien à talon rouge et en sourire oriental“. Mai răutăcios, Pierre Barberis, critic eminent, propune despre Barthes următoarea imagine : „în fond, tipul barthian este un fost elev bun care se rușinează de a fi fost [...]. Dar acești cavaleri ai jocului și ai distrugerii *[deconstrucției]* nu sînt decît niște aristocrați rușinoși. O singură sancțiune posibilă, o sancțiune dorită ar fi pentru ei : să sfîrșească la Academia franceză.“

Hotărît lucru, Barthes are de ce să fie bolnav de imagini și să vrea eliminarea lor. Dar pînă atunci, el mai oferă cîteva imagini despre sine. Altele noi, ca să le distrugă pe cele vechi. Ca să șteargă (să o șteargă sau s-o dubleze, sa-i arate partea *mondenă, agreabilă,* să întărească ideea că în orice demers serios se află și o impostură serioasă ? Cine știe ? !), să șteargă, zic, imaginea unui semiotician fanatizat de coduri, Barthes joacă într-un film *(Surorile Brontë)* rolul unui estet monden. Din unele știri, neconfirmate încă, aflăm că profesorul de la *Collège de France* scrie un scenariu de film despre Proust.

Omul *codurilor* este concurat de omul plăcerilor subtile, în text el află nu numai o rețea de figuri, dar și o sursă de bucurie superioară. Preluînd o disociere propusă de Michelet, care opunea *spiritul guelf* (mania Legii, a Codului, a ideii, lumea legiștilor, a scribilor, a iezuiților, a iacobinilor etc.) *spiritului ghibelin* (devoțiunea omului pentru om, atenția acordată corpului, legăturilor de sînge), Barthes declară că se simte mai ghibelin decît guelf *(Prétexte).* Caută prieteniile și cultivă prietenia pentru că numai în ambianța ei poate gîndi, scrie, vorbi : ...„Je dirai que j'ai l'impression, la sensation et presque la certitude d'avoir réussi plus mes amis que mon oeuvre" *(Prétexte).* Lîngă abstinența, suspendarea imaginilor *(l'epoché)* există, atunci, o altă perspectivă de eliberare a spiritului : *acolouthia* (depășirea contradicțiilor ; ridicarea capcanelor). Pentru Barthes, *Acolouthia* are alt sens : „cortegiul de prieteni care mă însoțesc, mă ghidează, cărora mă abandonez ; aș vrea să desemnez prin acest cuvînt cîmpul rar unde ideile se lasă pătrunse de afectivitate...".

Modelul acestei acțiuni intelectuale afectuoase ar fi Socrate, filozoful care nu face decît să țină un lung discurs *îndrăgostit*. În orice *scriitură* există, dealtfel, o notă socratică. Pentru a vorbi, pentru a scrie trebuie „cauțiunea unei iubiri inspirate, asentimentul unui iubit ale cărui răspunsuri marchează progresul raționamentului". O singură rezervă : Socrate cunoștea *Acolouthia*, dar (și aici Barthes se detașează de îndrăgostitul elin) menținea în ea capcana contradicțiilor, aroganța adevărului *(Prétexte)*.

Așadar : un spirit care recomandă, în privința imaginilor, abstinența și, în același timp, un spirit care fabrică, prin abstinență, alte imagini ; un ghibelin mai mult decît un guelf, un creator de *coduri* și un intelectual însetat de plăceri din afara codurilor, un *logothècte*, un *sociolecte*, un lector de *genotexte* și *fonotexte* care aspiră, în același timp, la starea *acolouthiei*, starea de grație a prieteniei și a judecății fără contradicții.

Portretul intelectual al lui Barthes este departe de a fi complet. Cine citește intervențiile sale din *Prétexte* poate să descopere și alte nuanțe. Fără să mai vorbim de confesiunile sale mai vechi. Acela, mai ales, din *Roland Barthes par Roland Barthes*, unde semioticianul se decodează și se codifică pe sine, în maniera subtilă a unui romancier care vorbește la persoana a treia singular. Etalarea acestor contradicții, deplasarea (în *scriitură)* a sensurilor limbajului, *alunecarea* continuă, de care vorbea Robbe-Grillet, plăcerea puțin demoniacă de a se juca în (și cu) textul literar, toate acestea dau o notă de spectaculozitate operei lui Barthes. Forma de analiză pe care a inventat-o (comparabilă cu penicilina în ra-

port cu „proliferarea microbiană a discursului" — zice Sollers !) este o formă superioară de creație. Barthes însuși consideră analiza un discurs. Un discurs care se înnoiește mereu. Discursul unui *scripteur* căruia nu-i place să vadă de două ori în oglindă aceeași imagine. Mai ales propria imagine. O fugă continuă pe spirală se observă în scrisul lui Barthes. O bucurie sadică de a construi capcane și de a le ridica mereu, prin eforturile unei dialectici subtile și penetrante, constituie *figura* lui. Totul este semn, totul este un sistem de semne.

La nici un alt critic contemporan (dacă îl putem numi pe Barthes *critic)* aceste propoziții nu semnifică atît de multe lucruri și atît de fascinante pentru spirit. Barthes este un semiolog care, în analiză, nu uită partea lui de plăcere. Plăcerea (cuvînt care nu există în limbajul semiologiei) înseamnă beția rece a disocierii, bucuria de a fabrica ipoteze, de a *bricola* în interiorul verosimilului. Barthes vorbește, în *Prétexte,* despre *atopia,* lui Socrate : acea originalitate neprevăzută, incalificabilă, inclasabilă a spiritului. Dar *atopia* lui Barthes? Există la el o vocație extraordinară de a inventa concepte și de a le *corupe* sistematic prin alunecările limbajului. Chiar metoda este subminată din interior, căci, în spațiul unei științe atît de riguroase cum se vrea (și cum este, în realitate) structuralismul, Barthes lasă ca imaginația să zboare în chip capricios în jurul obiectului. Jocul începe cu alegerea, desemnarea obiectului : Sade, Fourier, Loyola, imperiul de semne al Japoniei (al unui limbaj pe care nu-l cunoaște), Goethe (cu cea mai desuetă operă a lui), acum misticii medievali. Un gust vizibil pentru straniu prezidează această alegere. Un gust care exprimă un risc enorm. Un risc

care presupune, pentru spiritul analistului, o miză dificilă. Un risc, o miză, dar și o frivolitate, un capriciu, o voință de a ocoli subiectele ușoare, previzibile.

Însă capriciul pune știința și imaginația analistului, cum se zice, la lucru. Pariul trebuie cîștigat. Și Barthes îl cîștigă mereu, urmînd o cale imprevizibilă. Demersul se organizează în funcție de această nouă miză, de obiectul care se lasă, în cele din urmă, cucerit. Încă o dată, cum ? Barthes începe prin a-l atrage în spațiul în care, să-i repet formula, ideile se lasă pătrunse de afectivitate". O tandrețe subtilă însoțește acțiunea de apropiere. Smuls din locul în care trăise și adus într-un spațiu nou *(spațiul analizei)*, obiectul trebuie îmblînzit printr-o acțiune răbdătoare de învăluire. Barthes îi acordă, fără ezitare, indiferent de natura obiectului, regimul de protecție amicală. Nu regimul de vasalitate, ci regimul prieteniei stimulatoare. Îl introduce în *cortegiul* său.

Nu există în demersul analitic barthian obișnuita cruzime a criticului față de text (obiect), acea nerăbdare ce se observă, de regulă, la spiritele critice cele mai ascuțite de a ajunge cît mai repede la esență. Dimpotrivă, o penetrație lentă, o rătăcire în nuanțe, un joc subtil de retrageri și apropieri caracterizează *strategia curtenitoare* a lui Roland Barthes. A intra în „relații îndrăgostite" cu obiectul este scopul analistului. Însă relația nu este deloc idilică, inocentă. Există, totuși, o nuanță de voracitate în demersul lui Barthes care provine din darul lui de a disocia, de a nuanța pînă la pierderea identității o idee. În fond, Barthes *asumă* obiectul, dar nu printr-un act de deposedare brutală și rapidă. Curtenia analistului se termină

prin cucerirea obiectului iubit. Și atunci obiectul se dizolvă în propriile nuanțe.

Disocierea în lanț creează o anumită tensiune, acumularea de nuanțe nu rămîne fără efect. Există și o violență care este generată de excesul actelor blajine. Există o teroare a blîndeței, există o agresivitate provocată de excesul de amabilitate. În grad maxim și în număr mare, subtilitățile devin dinamitarde. O energie nouă se afirmă, în discursul lui Barthes, pe măsură ce analiza progresează. La sfîrșit, obiectul nu mai este același. Spațiul analizei l-a modificat substanțial, tandrețea n-a fost decît o capcană. Nici relațiile dintre analist și text nu mai sînt aceleași, în ciuda protocolului (un protocol al politeții și afecțiunii). Textul s-a destrămat în analiză și a devenit o imensă rețea de *figuri*. Introducîndu-le într-un cîmp nou de speculație, Barthes tinde să le izoleze. Unitatea textului, în orice caz, se pierde și analistul nu întreprinde nimic pentru a o reface. Metamorfoza este ireversibilă. Fragmentat, textul trebuie să trăiască de aici înainte în această analiză capricioasă, derutantă prin mobilitatea strategiei și imprevizibilitatea soluțiilor. Discursul lui Barthes este primejdios pentru că nu știi niciodată unde poți ajunge cu el Primejdios prin sistematica lui frivolitate. Seducător prin toate aceste defecte pe care imaginația și limbajul analistului le introduc într-un incomparabil spectacol intelectual.

Discursul barthian nu are, apoi, o singură temă, chiar dacă pornește programatic, decis, de la una Luăm cazul *Discursului îndrăgostit*: un discurs despre dragoste (ceea ce înseamnă : despre figurile erosului), un discurs, în același timp, despre disperare (figurile disperării), despre scenografia aștep-

tării și formele nebuniei amoroase, despre *gaudium, laititia,* și, bineînțeles, despre *scriitura îndrăgostită,* adică și un discurs despre discursul erotic. Vocația lui Barthes de a răsturna direcția relațiilor și, implicit, direcția demersului analitic este nelimitată. Subiectul ia, pe nesimțite, locul obiectului ca în romanul proustian. Se poate vorbi (s-a și vorbit, dacă nu mă înșel) de *proustianismul* lui Roland Barthes, și el se traduce printr-o deplasare perpetuă a perspectivei, ceea ce înseamnă : adîncirea și *obscurizarea* analizei prin acel exces de preciziuni subtile pe care l-am semnalat. La ambiguitățile, labilitățile cuvîntului se asociază ambiguitatea, labilitatea limbajului care analizează cuvîntul. O interacțiune, o complicitate pe care Barthes știe să le utilizeze ca nimeni altul.

În *Fragmente...* el folosește o metodă „dramatică" și scopul este de a propune un portret nu *psihologic,* ci *structural* al îndrăgostitului de totdeauna. Cel puțin așa mărturisește autorul într-o notă de la începutul cărții. Dar cum știm deja că Barthes nu face totdeauna ceea ce își propune, rămînem neîncrezători față de lămuririle sale. Îndoiala sporește cînd citim, mai departe, că pentru anumite operații („anumite operații ale *artei* lor" !), lingviștii folosesc un instrument foarte vag : „sentimentul lingvistic". Iar pentru a construi *figurile* discursului îndrăgostit, analistul trebuie să se lase ghidat, tot Barthes este acela care vorbește, de „sentimentul îndrăgostit".

Nu ne vine să credem ceea ce citim : un portret structural supravegheat, stimulat de două vagi sentimente : unul de ordin lingvistic, altul provenind dintr-un domeniu și mai misterios : acela, incontrolabil, al iubirii. Ambiția lui Barthes

este să controleze însă (cu ajutorul retoricii) incontrolabilul. Să decodifice tăcerea și să „figureze" (să traducă în limbajul *figurilor !)* inefabilul. Miză mare, cu acea nuanță de provocare proprie criticii barthiene. Să nu scăpăm din vedere că în *curtenia* barthiană există totdeauna și o provocare : față de ideile acceptate, *primite,* față de soluțiile criticii tradiționale și față de bunul simț liniștitor, conformist. O provocare față de alții și față de sine. Uneori Barthes de azi provoacă în chip deliberat pe Barthes de ieri. *Spațiul barthian* este, prin excelență, spațiul contradicțiilor care se elimină prin provocarea altor contradicții : contradicția la contradicție.

Să se observe în textul lui Barthes frecvența parantezelor pe care le-aș numi *relativizatoare.* Ele tind, dacă nu să răstoarne enunțul, să semene, în orice caz, îndoiala asupra exactității lui. Parantezele apar, de regulă, sub formă interogativă. Ceea ce dă cu o mînă, analistul ia cu alta. Aleg un exemplu la întîmplare : în *Fragments,* vorbind despre figura „scrisorii de dragoste", ajunge la valoarea ei *expresivă, flatantă,* după care urmează paranteza ce ambiguizează premisa : „(mais la flatterie n'est ici nullement intéressée : elle n'est que la parole de la dévotion)". Va să zică : „la rigueur flatteuse" nu-i decît o formă, o expresie a devoțiunii. Barthes este neîntrecut în astfel de nuanțări care tind, după o formulă taoistă (citată dealtfel de autor) să „obscurizeze această obscuritate", să o facă mai profundă. La Barthes, ea se realizează printr-un exces de clarități. O dialectică a clarificării care se transformă într-o dialectică a obscurizării obiectului.

Revenind la *Discursul îndrăgostit*, un fapt trebuie de la început precizat : el operează cu un *obiect* deja cucerit, deja îmblînzit : *obiectul-iubit*. Acesta a trecut prin toate formele tandreței, cruzimii, extazului, în spatele lui stă un roman, o simbolistică bogată. Cum vom ajunge, atunci, la esența lui ? Barthes introduce din primele rînduri ale cărții o îndoială : *obiectul-iubit* nu vorbește, nu are cuvîntul. Cuvîntul îl are cel care scrie un discurs pe această temă, dar, surpriză, o dificultate imensă împiedică subiectul să se exprime. Subiectul a devenit *atopic*. Limbajul îl trădează, scriitura îl golește de sens. O confuzie, o amărăciune, o persistentă neîncredere în puterea discursului de a vorbi despre sine anticipează orice *discurs îndrăgostit* :

„Je ne puis *m'écrire*. Quel est ce moi qui s'écrirait ? Au fur et à mesure qu'il entrerait dans l'écriture, l'écriture le dégonflerait, le rendrait vain ; il se produirait une dégradation progressive, dans laquelle l'image de l'autre serait, elle aussi, peu a peu entraînée (écrire *sur* quelque chose, c'est la périmer), un dégoût dont la conclusion ne pourrait être que : *à quoi bon ?* Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur le *effets* du langage [...] Ce que l'écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder sans déchirement, c'est de sacrifier *un peu* de son Imaginaire, et d'assurer ainsi à travers sa langue l'assomption d'un peu de réel. Tout ce que je pourrais produire, au mieux, c'est une écriture de l'Imaginaire ; et, pour cela, il me faudrait renoncer à l'Imaginaire de l'écriture — me laisser travailler par ma langue, subir les injustices

(les injures) qu'elle ne manquera pas d'infliger à la double Image de l'amoureux et de son autre."

Relația amoroasă a făcut din mine (cel ce scrie despre dragoste) un subiect inclasabil, intratabil, deci inexprimabil. Dar conștiința acestei *atopii* este deja începutul discursului îndrăgostit. Știind că scriitura nu schimbă nimic, am și început să scriu. Barthes întoarce, în felul lui sclipitor, o imposibilitate într-o verosimilitate. Figura lui retorică dominantă este *preteriținea*: el exprimă inexprimabilul negînd posibilitatea de a-l exprima; sugerează inefabilul, intratabilul scriind despre neputința de a le sugera. În acest sens trebuie să înțelegem propoziția „je ne puis *m'écrire*" și șirul de fraze care justifică această imposibilitate. Retorica lui subtilă îl ajută să scrie un discurs pledînd cauza dificultății de a-l scrie. O strategie pe care Barthes o stăpînește bine. *Răsturnarea, întoarcerea premiselor,* transformarea dificultății într-o bucurie a creației reprezintă o etapă importantă în discursul său:

„A ști că nu scriu pentru altul, a ști că aceste lucruri pe care le voi scrie nu mă vor face niciodată iubit de cel pe care îl iubesc, a ști că scriitura nu compensează nimic, nu sublimează nimic, că ea este, în modul cel mai precis — *là où tu n'est pas* — este începutul scriiturii."

A doua dificultate privește conceptul de dragoste ca atare. A înțelege *ce este dragostea* nu este deloc ușor. A gîndi dragostea este o aventură fără mari șanse. Șansa este ca, intrînd *înăuntru*, să vezi *existența*, nu *esența* dragostei. Conceptul nu se lasă prins, zice Barthes, decît „par la queue", prin *flash*-uri, formule dispersate în rîul imaginarului. A fi *înăuntru* nu este un loc privilegiat pen-

tru reflecție. Îndrăgostitul nu poate prinde esența dragostei. Sub puterea unei mari revelații, luminile rațiunii lui se sting. „Locul cel mai întunecat — spune Barthes citînd un proverb chinez — este totdeauna sub lampă." Și atunci? Ce trebuie să facă, ce poate face cel care vrea să scrie *discursul îndrăgostit*, deja copleșit, culpabilizat de imposibilitatea de a-l scrie? Să pescuiască în rîul imaginarului *figurilor* acestui discurs. Să le captureze și să le supună analizei, cu dificultățile, riscurile cunoscute. Să scrie, așadar, un discurs care nu se lasă scris. Să analizeze ceva ce se sustrage analizei. Să prindă figurile care „s-agită după o ordine imprevizibilă, în maniera zborului unei muște într-o cameră". Să figureze, cu un cuvînt, *atopia* dragostei. Asta să facă.

Vorbind despre greutățile discursului său, Barthes scrie, în acest timp, discursul. *Preteriținea* devine o figură globală în retorica lui. Numai sub amenințarea imposibilității scriiturii de a cuprinde obiectul, resorturile scriiturii se declanșează. Barthes și-a compus, indirect, *figura* sa în interiorul *discursului îndrăgostit*: figura celui care nu poate vorbi despre sine. În acest timp el vorbește, scrie, dă roată conceptelor, *încîntă* o temă pe care mărturisește că n-o poate înțelege. Subtilă ipocrizie! Ingenioasă impostură!

Fragmentes d'un discours amoureux este o analiză compusă, cum s-a remarcat deja, într-o manieră epică. O adițiune de mici narațiuni care au același erou: un îndrăgostit abstract care trece prin toate stările (figurile) pasiunii. Decodate, stările, figurile alcătuiesc un roman pasional și pasionant: *romanul discursului îndrăgostit*. Barthes pornește de la personajul lui Goethe, Werther, pentru a

ajunge la esența acestui discurs. Alte referințe sînt la Platon *(Banchetul)*, la filozofia Zen, la psihanaliză, la Nietzsche și la cîțiva mistici. Nu sînt uitați prietenii. Barthes îi notează cu inițiale (E.B., R.N., F.W., Ph. S. etc.) și, la urmă, într-o tabula gratulatoria, le divulgă numele: Évelyne Bachellier, Roland Havas, François Wahl, Philippe Sollers... Aceștia sînt partenerii dialogului, *amicii* din cortegiul lui Socrate. Cei care, prin interogațiile lor, fac ca dialogul să progreseze și, astfel, *discursul* să se scrie.

Însă discursul îndrăgostit este, în esență, un monolog, un lung monolog elegiac. Ca și Socrate care se servește de preopinenții săi pentru a ajunge la adevăr, Barthes folosește discuțiile cu prietenii pentru a ajunge la *figurile* îndrăgostitului. Literatura și experiența unui individ se amestecă. Werther este un arhetip, suferințele lui figurează suferințele eterne ale erosului. Ingeniozitatea lui Barthes este de a retoriza, într-o suită de mici eseuri (narațiuni) scînteietoare, aceste *stări* ale sentimentului și de a face din ele personajele secundare ale unui eseu romanesc sau roman analitic, cum vrem să-i spunem. Un joc fin între *eu* și *el*, între confesiune și observația rece, cu schimbări imprevizibile de tonalitate și perspectivă, determină stilul analizei. Prima *figură* (narațiune) este acea a *abisului*, a neantizării îndrăgostitului. Ultima ipostază (în discursul lui Barthes, bineînțeles) este *sobria ebrietas*, *le non-vouloir-saisir*, un substitut întors al sinuciderii. Între aceste două figuri ale *catastrofei*, toate bucuriile și suferințele în-

drăgostitului : *absența, așteptarea, declarația, demonii, rătăcirea, fading*-ul, *nebunia, gelozia, mutismul, tandrețea, adevărul, scena, sinuciderea, regretul,* în total 80 (dacă numărătoarea mea este bună) de gesturi, situații, acte (citește : *capitole)* dintr-un *discurs îndrăgostit.*

Formula ascunde o ambiguitate voită. Barthes scrie (descrie, analizează, retorizează) discursul unui îndrăgostit (în speță, Werther), un discurs, **așadar,** deja exprimat, retorizat. După ce-l decodează îl codifică, retorizează a doua oară, scriind, astfel, al doilea discurs : propriul său discurs. Acela al unui subiect îndrăgostit de un obiect, un subiect care nu poate scrie propriul său roman de dragoste („le sujet amoureux ne peut écrire lui-même son roman d'amour"). Să nu-și dea seama Barthes în ce contradicție a intrat ? Ba bine că nu : specialitatea lui este să provoace mereu situații imposibile. El a devenit, voit sau nevoit, *subiectul* care deapănă propria istorie : istoria unei relații amoroase cu un personaj luat drept arhetip al dragostei. Pentru a rezuma : în *Fragments d'un discours amoureux* vorbesc, deodată sau în succesiune, un *retorician* și un *îndrăgostit,* cel mai adesea : un *îndrăgostit retorician.*

Mai mult : relația amoroasă nu rămîne numai pe acest plan abstract. Analistul introduce propria-i experiență. *Absența,* de pildă, este o stare amoroasă care include și relația dintre copil și mamă. „Copil — zice Barthes — nu voi uita niciodată : zilele interminabile, zile pustii, cînd Mama lucra departe ; mergeam, seara, să aștept întoarcerea ei la stația de autobuz *U bis*, la Sèvres-Baby-

ione ; autobuzele treceau unul după altul și ea nu era în nici unul." Barthes atinge, prin referințe de acest fel, granițele psihanalizei. Dar, deocamdată, nu le depășește. El analizează doar ipostazele, măștile unei *figuri* (aici absența obiectului-iubit) scriind, astfel, un mic discurs despre absență, despre *angoasă* etc. Fiecare *figură* are propriul ei discurs, ca o celulă care are propriul mecanism de nutriție. Optzeci de mici discursuri care, împreună, alcătuiesc o narațiune în interiorul căreia spiritul analistului aleargă în voie.

Semioticianul Barthes este un moralist de elită. Portretul structural devine un portret moral și chiar un portret psihologic. *Abisul ?* : „Abisul este un moment de hipnoză. O sugestie acționează, și ea îmi comandă să leșin fără a mă ucide. De aici, poate, dulceața abisului : nu-mi iau nici o responsabilitate, actul (de a muri) nu mă implică : mă încredințez, mă transfer (cui ?, lui Dumnezeu, Naturii, tuturor, afară de *celălalt)*". *Umoarea rea ?* : „un semn vulgar, un șantaj rușinos". *Le coup de foudre ?* : „le coup de foudre se dit toujours au passé simple".

Barthes găsește mereu asemenea formule care aruncă analiza în brațele voluptuoase ale limbajului. Totul intră în raza lui de observație, gesturile, obiectele cele mai simple sînt puse sub lupă și *mitologizate* (de limbajul analistului) pe măsură ce li se smulg semnificațiile lor multiple. *Telefonul*, prozaicul, torturantul telefon ? Telefonul cheamă figura *fading*-ului, „nu este un fir inert ; el este încărcat de un sens, care nu este acela al jonctiunii, ci

acela al distanței : este *fading*-ul în toată angoasa „lui" etc. Dar *panglica,* frivola panglică dăruită de îndrăgostit sau primită de la ființa iubită ? Este un „obiect metonimic", un fetiș, un substitut care provoacă două sentimente contrarii, bucuria și disperarea, pentru că panglica marchează o prezență (simbolică) și o absență (obiectivă).

Fișa *așteptării* sau portretul celui care așteaptă e un model de fantezie, erudiție, penetrație psihologică și de limbaj creator. Barthes lucrează aici în maniera unui romancier din secolul al XIX-lea care crede în știința psihologiei. Înainte de a trece personajul în carte, completează buletinul lui moral-psihic. Cea dintîi trăsătură a celui care așteaptă este lipsa sensului proporțiilor. Este, apoi, o „scenografie a așteptării", ca într-o piesă de teatru : în Prolog, actorul, singur, înregistrează întîrzierea celuilalt ; Prologul sfîrșește prin decizia actorului de a se supăra, ceea ce reprezintă momentul de declanșare a angoasei. Urmează actul I, dominat de supoziții asupra unei posibile neînțelegeri (locul, ora). Actul II este acela al *mîniei,* în al III-lea se declanșează o angoasă mai pură : *angoasa abandonării* etc. În marginea acestui scenariu, Barthes notează : așteptarea este o încîntare, așteptarea este un delir, așteptarea este profundă și, ajungînd la acest punct, analistul introduce o parafrază nouă : „Sînt îndrăgostit ? Da, pentru că aștept".

După faza teatrală (scenografia așteptării), după faza moralistică (disocieri despre conotațiile stării de așteptare), urmează momentul platepic (realistic) al discursului : descrierea spațiului în care se agită personajul : cabinetul medicului sau al profesorului, culoarul din fața unui ghișeu de bancă, sala de așteptare a unui aeroport

etc. O descriere scurtă, fără entuziasm. Barthes nu pune mare preț pe itinerariul din exterior. Descrierea nu-i, în fapt, decît un pretext pentru a spune că *„a face să aștepte* (este) prerogativa constantă a oricărei puteri". O judecată, așadar, morală, o semnificație care ia ușor calea paradoxului. Și pentru a sfîrși, cu adevărat, Barthes mai introduce o fabulă: aceea a mandarinului, care, obligat de curtezana de care este îndrăgostit, să aștepte noaptea, în grădină, o sută de nopți, a petrecut 99, după care și-a luat scaunul și a părăsit grădina. Este rîndul lectorului să tragă concluzia. Este momentul epilogului. Dar fără analist. Analistul s-a retras, ca mandarinul, înaintea ultimului paragraf.

În fond, ce sînt aceste figuri care ne poartă peste tot, de la retorică la metafizică, de la Werther la Socrate? Cum se justifică alegerea, ordinea și denumirea lor? Barthes avertizează, încă din introducere, că figurile vieții îndrăgostite apar la întîmplare. Figura țîșnește imprevizibil, vibrează ca un sunet fără melodie, se repetă. Nici o ordine, nici o logică nu determină contiguitatea lor: „les figures sont hors syntagme, hors récit; ce sont des Érinyes; elles s'agitent, se heurtent [...] Le *dis-coursus* amoureux n'est pas dialectique; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective (dans l'amoureux, quelque chose de Bouvard et Pécuchet). En termes lingvistiques, on dirait que les figures sont distributionnelles, mais qu'elles ne sont pas intégratives; elles restent toujours au même niveau: l'amoureux parle par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ces phrases a un niveau superieur, à une oeuvre; c'est un discours horizon-

tal : aucune transcendence, aucun salut, aucun roman (mais beaucoup de romanesque)"...

Citatul este lămuritor pentru modul lui Roland Barthes de a nelămuri conceptele. Figura lui retorică preferențială rămîne, și pe acest plan teoretic, *preteriținea* : o „ne-definire" care devine o definiție. Acum, dacă judecăm lucrurile din punctul de vedere al metodei analitice, vedem ușor că figurilor „hors sintagme, hors récit" din discursul individului îndrăgostit le corespunde în *discursul îndrăgostit* al lui Barthes un șir de *figuri* care ordonează, structurează pe cele dinainte. Viciile celor dintîi (caracterul întîmplător, mișcarea haotică, orizontalitatea capricioasă etc.) devin virtuțile celor din urmă. *Discursul* lui Barthes este remarcabil coerent, dialectic, ascensional, dacă vreți, *figurile* lui intră într-o ierarhie, Eriniile împietresc într-un grup statuar baroc. *Flotarea*, care este o altă figură a discursului barthian, nu capătă niciodată un caracter haotic. Scenariul este riguros construit, pe puncte, personajul-figură intră într-o categorie psihologică și morală, romanescul difuz, *atopic*, se structurează într-un *roman* de caractere.

Căci, dacă judecăm bine, putem admite că volumul semiologului Barthes e un roman de caracter fără intrigă, fără istorie. Vreau să zic : fără o istorie determinabilă la nivelul global al cărții, fără o intrigă vizibilă. Caracterele au, în schimb, propria lor istorie, intră, fatal, într-o intrigă, intrînd într-un scenariu jumătate livresc (cunoscut, demodat), jumătate inedit. Să nu ne înșelăm : *figurile* individului îndrăgostit nu sînt cu desăvîrșire spontane, incongruente, imprevizibile, cum spune Barthes. Să nu uităm că ele sînt scoase din cărți, că îndrăgostitul lui Barthes vorbește prin cărți, printr-un discurs, va să zică, deja constituit.

Discursul nu-i deloc inocent, *figurile* (chiar și acelea care sugerează dezordinea cea mai mare, angoasa cea mai incoerentă) au trecut deja prin retorica unei opere. Barthes se face că nu cunoaște aceste implicații și propune, pentru a mări, poate, gradul de dificultate al mizei sale analitice, o temă (obiect) care trăiește într-un soi de plenitudine barbară. Este corect, atunci, a spune că *Fragments...* este un roman de caractere deja retorizate. Pînă a ajunge la Barthes, ele au trecut prin mecanismele imaginației lui Goethe, Diderot, Balzac, Proust, au mai trecut și prin seminarul lui Lacan (citat frecvent), după ce participaseră la *banchetul* lui Platon

Toate acestea arată sursele intelectuale multiple ale inspirației barthiene. O inspirație care se hrănește cu concepte, care tulbură sistematic imaginile primite, care pune totul într-o ecuație retorică folosind un limbaj care tulbură, ambiguizează și, în fond, mitizează orice retorică. Procedeu complex, epică subțire, text cu multe rînduri de subtexte.

Să luăm cazul *personajului-figură* numit Fading, acela care așteaptă, angoasat, sunetul telefonului și este mai neliniștit cînd îl primește. *Fading*-ul știe să citească *vocile*. Cunoaște limba ascunsă a sunetelor, mesajul lor latent. Este, am spune noi, un specialist în *l'écart*, un bun elev din școala lui Spitzer. Ascultînd o simplă propoziție, el sesizează ușor trădările, melancoliile secrete, primejdiile ce-l amenință. Cel atins de *fading* cunoaște, probabil teoriile grupului *Tel Quel*, pentru că nu citește un discurs întreg (o operă) pentru a-și da seama de structura ei. Un Jean Ricardou în derivă amoroasă. În limbaj tradițional, personajul *fading* intră în tipologia suspiciosului obosit de propria-i suspiciune.

Barthes trage din *oboseala* îndrăgostitului o figură nouă (și, indirect, un scenariu, o istorie) : figura, istoria, portretul celui care descifrează ceea ce vocea nu spune și, descifrînd-o, intră într-o stare de panică. În limbajul conceptualizant al lui Barthes știința și nenorocirea *fading*-ului sînt traduse astfel : „probă dureroasă potrivit căreia ființa iubită pare a evită orice contact, fără ca această indiferență enigmatică să fie dirijată împotriva subiectului îndrăgostit sau pronunțată în favoarea altuia...". Urmează demonstrația (epică, eseistică) și demonstrația îmbogățește și tulbură, în același timp, definiția de la început. *Figura fading*-ului se eliberează de conceptul în care a fost pusă. Exact ca un erou de roman care începe să se miște pe alte trasee decît acelea prevăzute de autor. O libertate de mișcare sub supravegherea, totuși, a analistului. O supraveghere discretă ca aceea a unui polițist rafinat. O libertate provizorie, căci oricînd personajul poate fi chemat la ordine. Și ordinea înseamnă, în textul lui Barthes, conceptul. Închisoarea conceptului ? Barthes este un polițist democrat : lasă deschisă ușa de la celula conceptului. Prizonierul poate evada pentru o vreme. Însă instrumentele de represiune ale retoricii barthiene veghează. Oricînd pot interveni pentru a înhăța pe fugar...

Gelosul lui Barthes, alt personaj descris în *Fragments*... suferă de patru ori. În textele moraliștilor vechi și în romanele de dragoste din secolul al XIX-lea, gelosul suferea o singură dată. O dată și bine. La Barthes, el suferă, repet, de patru ori și imaginile, nu gîndirea, provoacă gelozia lui. Văzînd pe Albert cum cuprinde cu brațul talia Charlottei, Werther devine gelos, intră, adică, zice Barthes, într-o dispoziție tragică, nu psihologică.

El nu urăște pe Albert. Albert este un concurent, nu un dușman : ocupă un loc privilegiat. De aici sentimentul tragic, gelozia care vine din caracterul exclusiv al sentimentului. Cele patru cauze, cele patru suferințe ale geloziei sînt : „pentru că sînt gelos, pentru că îmi reproșez că sînt (gelos), pentru că mă tem că gelozia mea nu atinge pe celălalt, pentru că mă las constrîns de o banalitate : sufăr de a fi exclus, de a fi agresiv, de a fi nebun și de a fi comun".

Admirabilă dialectică de moralist. O dialectică învăluitoare, curtenitoare, perfidă, pentru că, acordînd toate libertățile obiectului, îmbogățindu-i la infinit semnificațiile, îi pericliteză identitatea. Încă o dată : insinuarea este modul lui Barthes de a-și asuma lucrurile. Gelosul său este nu de patru, ci de patru ori patru nefericit pentru că asupra lui conștiința lucrează ca un drog. Ea desparte firul în patru, apoi fiecare parte în alte patru părți ș.a.m.d. În orice proiect analitic există, în fond, o nuanță de cruzime care provine din tendința de a deposeda obiectul de toate atributele lui.

În acest stil sînt scrise aceste fermecătoare *fragmente*. În ele trăiesc (retrăiesc) personajele unui veritabil roman de dragoste, un roman-tip, un model al genului. Găsim, aici, în afara celor deja citați, pe îndrăgostitul melancolic, pe disperatul resemnat și disperatul violent, pe îndrăgostitul cerebral care vrea să cunoască, să știe totul, pe sinucigașul exuberant, pe rătăcitorul comic și rătăcitorul mitic, tipul conjugal și tipul boem etc... Curios, un singur personaj (Werther) cumulează în cartea lui Barthes o bună parte din caracteristicile acestei tipologii. Clișeele unei narațiuni învechite exprimă atitudinile (stările) fundamentale ale în-

drăgostitului. Barthes, pe urmele lor, construiește mici modele, caractere cu valoare de generalizare : *caracterul,* în sens clasic, al gelosului, furiosului, sinucigașului etc. Deosebirea este că spiritul clasic vedea aceste trăsături în chip separat : melancolicul este melancolic și atît ; mizantropul e bolnav de mizantropie, nu poate suferi, în același timp, de gelozie, de *fading* etc. Pasiunea este unică și ea fixează caracterul. Caracterul din discursul lui Barthes este fundamentul sincretic. Trăiește la răscruce de pasiuni. Afecțiunea lui cunoaște toate celelalte afecțiuni, gelosul este și melancolic, și mistic, și mizantrop, gelosul are, pe scurt, înrudiri cu toate virtuțile și viciile spiritului și trece, periodic, prin toate stările.

Această perspectivă asupra *figurilor* (figuri globale) exprimă și o perspectivă asupra individului. Retorica lui Barthes nu este străină de o definiție asupra condiției umane. Omul barthian este sugrumat de semne, bolnav de imagini, destrămat de complexe : trece din figură în figură, trăiește într-un sistem de figuri și se exprimă chiar prin tăcerile sale. Este omul copleșit de semnificații. Știința aceasta perversă (semiologia) a făcut din el un laborator misterior. O fabrică de semne.

Iată de ce omul îndrăgostit este abordat doar fragmentar, de ce *discursul* global este alcătuit din fragmente. De ce eroul trăiește separat actele, stările lui (atît cît pot fi de izolate actele individului)! Privitor la compoziția (prin juxtapunere de fragmente) a cărții lui Barthes, cineva avansează următoarea explicație : „dacă cartea îmi pare misterioasă, aceasta se datorește faptului că ea se află totdeauna la locul de întîlnire dintre dragoste și sexualitate. Cred că sexualitatea este prezentă aici

în mod constant. Aș spune chiar că dacă discursul îndrăgostit este aici fragmentar, asta nu-i fără raport cu un anumit tip de experiență sexuală..." *(Prétexte)*. Este o ipoteză care nu-mi trecea prin minte, recunosc. Un semn pe care nu-l vedeam. François Wahl (autorul acestei supoziții) merge cu fantezia foarte departe : o structură, un ritm ai cărții care traduce *un anumit tip de experiență sexuală*. Scriitura copiază, va să zică, o experiență existențială, discursul reproduce ritmurile secrete ale unei pasiuni și mai secrete : aceea care lipsește din *Fragments*...

Orice ar spune François Wahl, observ că în cartea lui Barthes figura sexualității absentează. Îndrăgostitul din discursul său nu trece pragul iataculuí. Există, ici, colo, unele aluzii, însă, de regulă, sexualitatea este un teritoriu interzis. Îndrăgostitul lui Barthes are o mare pudoare. El este angoasat, elegiac, exuberant, vrea să se omoare, suferă de *fading* și de o gelozie catastrofală, dar nu cunoaște apetitul sexual. O dragoste fără instincte. O iubire de îngeri asexuați. Dealtfel, discursul lui Barthes are o singură direcție : de la subiect (Werther) la obiectul-iubit. Nu și invers. Femeia (obiectul-iubit) nu vorbește în *Fragmente* — ,n-are cuvîntul. Într-un singur paragraf doar este vorba de *spațiul* femeii, de *figura* ei retorică : aceea a așteptării. Femeia este făcută să aștepte. Așteptarea este totdeauna feminină. Cît rasism masculin se ascunde în aceste frumoase pagini :

„Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur ; la Femme est fidèle (elle attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à

l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante ; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées). Il s'ensuit que dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare : cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu-il est inverti, mais parce qu'il est amoureaux. (Myth et utopie : l'origine a appartenu, l'avenir appartiendra aux sujets *en qui il y a du féminin.)*"

Las necomentat acest paragraf. Mă gîndesc că Barthes s-a gîndit, probabil, că îndrăgostitul n-are, în fond, sex. Melancolia, disperarea, furia erotică sînt comune. El a îndepărtat din discursul său dinamita instinctelor. Instictele n-au acces în spațiul retoricii.

Revenind la tehnica fragmentului, mai convingătoare decît ritmurile experienței sexuale (o experiență, repet, care nu este descrisă, o figură care este eliminată), mai interesante sînt explicațiile date de Roland Barthes însuși într-o intervenție publicată în *Prétexte*. Iat-o :

„Dans ma thématique personnelle que je peux l'interroger par une pure introspection, le fragment ne s'oppose pas paradigmatiquement à la totalité, qui est en concept auquel je ne suis pas sensible, il s'oppose plutôt à la nappe, au continu, à ce qui coule d'une façon ininterrompue, infinie, et dont les formes caricaturales [...], sont dans l'ordre du savoir la dissertation par exemple, ou le développement. C'est pour ça que la notion de rythme est importante. Le rythme, n'est pas du tout une division métronomique du temps — je renvoie la

une fois de plus à l'article de Benveniste — c'est ce qui, par une légère impulsion, donne forme au continu, ce peut être le pli d'un vêtement. Esthétiquement, le fragment est sous la dépendance de l'idée de rythme".

Fără a fi explicit, fără a lumina obscuritatea, Barthes pune chestiunea ritmului (și, deci, a fragmentului) în termeni suficient de abstracți. Nu dă sursa *impulsurilor*, ca ingeniosul, absurdul François Wahl. Fragmentul care nu se opune, paradigmatic, totalității — este punctul de vedere al bunului simț dialectic.

Fragments d'un discours amoureux contrazice afirmația din interiorul ei („textul îndrăgostit este fără grandoare"). Grandoarea cărții vine din frumusețea ei. Este o carte fermecătoare, o carte pe care ai fi vrut s-o scrii tu, o carte care te umple de o imensă bucurie și de o frumoasă invidie. Asta te face să-i uiți frivolitățile (numeroase și bine dichisite, savante, inteligente !). „Personagitatea" acestui Roland Barthes este, pur și simplu, uluitoare. Respiră idei cum alții respiră aerul. Fabrică figuri, concepte zicînd că nu face nimic, nu poate să facă nimic. Și ce iese, la urmă, din această neputință de a face !

„CAMERA LUMINOASĂ". ÎNTOARCEREA AUTORULUI ÎN TEXT

La Chembre claire. Note sur la photographie (Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980) a apărut cu puțin timp înaintea morții lui Roland

Barthes. Scris în cu totul alte scopuri, eseul capătă, fără voia autorului, o valoare testamentară. Cînd dispare o mare personalitate culturală căutăm, în ultima lui scriere, semne premonitorii. Roland Barthes nu era pregătit, în mod sigur, să moară. *La Chambre claire* est o petrecere a spiritului dezlegat de orice constrîngere. După *L'Empire des signes* (1970), este scrierea cea mai impresionistă a semiologului Barthes. El se aventurează într-un domeniu pe care nu-l cunoaște *(fotografia)*, așa cum se aventurase în lumea de semne a Japoniei. Descoperise acolo o vastă și complicată *ideogramă*. O decodează (sau încearcă) și, în acest timp, ființa lui suferă un adevărat cutremur interior. *Lecturile* se întunecă, *sensurile* cunoscute își pierd sensul : „le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples".

Fotografia este, într-o oarecare măsură, un mic *imperiu de semne*, o ideogramă concentrată. Cum o analizăm, decodăm, cum ne situăm față de această „emanație a referentului" exprimată, ieremediabil, la timpul trecut ? Barthes redescoperă, în fața acestor interogații, bucuria confesiunii. Semiologul se întoarce la bătrîna, hulita, ridiculizata artă a impresioniștilor a căror metodă este lipsa totală de metodă. Analiza devine o confesiune, *autorul* reapare în text. În *Plăcerea textului*, Barthes spunea, ne amintim, că autorul nu mai exercită în text „formidabila paternitate". Ceea ce se observă însă în *La Chambre claire* este tocmai prezența autorului în text, ceea ce place la lectură este dezinvoltura, răsfățul eseistului (Roland Barthes), într-o analiză care nu mai păstrează o demarcație netă între subiect și obiect. Barthes vorbește despre fotografie și, de la un punct, vorbește despre sine, despre familie, despre moarte și, iarăși, despre sine

și stările de spirit pe care le are în fața unor imagini. Semiologul Barthes recuperează ceva în acest nou (și strălucit) tip de analiză, și anume ființa analistului. Ea nu mai stă severă și impersonală în marginea textului. Se implică în analiză, asumă obiectul, individualizează demersul critic. Eseistul începe să vorbească la persoana întîi: „Îmi plac clopotele, orologiile...", „îmi plac anumite trăsături biografice care, în viața unui scriitor, mă încîntă tot atît de mult ca anumite fotografii", „sînt momente în care detest fotografia" etc... *A plăcea, a detesta, a iubi* sînt verbe esențiale în gramatica lui Anatole France și Jules Lemaître. Roland Barthes abandonează modurile impersonale și se instalează în modurile acut personale. O evoluție, așadar, de la *se spune* la *eu spun*, de la *on* la *je*.

Barthes mai rezervă o surpriză: introduce în analiză propria biografie, cum făcuse, prin cîteva notații, și în *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*. Elementul de referință este, aici și acolo, mama. Eseul despre fotografie este, într-o oarecare măsură, o meditație despre moarte, iar tonul (stilul) lui este, indiscutabil, acela al melancoliei. Plăcerea paradoxului, atît de puternică în scrierile lui Barthes, nu dispare, dar o dorință obscură de a cuprinde și de a exprima esența lucrurilor începe să-i ia locul. Există ceva mai important în critică decît plăcerea de a străluci, există o latură mai profundă, mult mai profundă decît iscusința de a întoarce pe dos evidențele. Lîngă bucuria de a provoca spiritele trebuie să fie, într-o mare critică, și voința de a convinge spiritul.

În „fuga" lui continuă, Barthes reîntîlnește cîteva din valorile criticii tradiționale. Le asimilează modului său de a gîndi, le transformă, dar nu le

ignoră. Gérard Genette și alții fac efortul de a împăca *critica nouă* cu *istoria* (diacronia), Barthes merge mai departe : reintroduce persoana întîi a indicativului prezent în analiză, *subiectivizează umanizează* demersul critic fără a-și părăsi (acest fapt este important !) pozițiile teoretice. Perspectiva „imperialismelor locale" ale semioticii nu-l încîntă. O *corectare* a metodei este atunci necesară : deschide porțile subiectivității, dezleagă imaginația, „intimizează" obiectul analizei. Dominantă nu mai este aici *figura provocării*, aceea care răstoarnă adevărurile acceptate și silește spiritul să primească ordinea posibilului, verosimilului... Nici *preterițiunea* — care permite eseistului să comunice prin negație ideile lui — nu mai acaparează textul... Barthes spune mai fără ocoluri ceea ce are de spus, spațiul jocului intelectual este mai limitat. Se vede limpede că o idee, o obsesie gravă domină pe analist și aceasta este, încă o dată, moartea. Cu moartea nu e de glumit...

Demersul lui Barthes se simplifică, într-o latură, și se complică în alta, pentru că tonul sincerității (confesiunii), adoptat de la primele rînduri, nu este totdeauna sincer, confesiunea nu este mereu lămuritoare. El comentează, de pildă, o fotografie : imaginea mamei, pe cînd era copil, în *Grădina de iarnă*... Comentariu pătrunzător, elegiac, abandonare totală în melancolie. Vorbește *Fiul* și comentariile lui sînt, neîndoios, sincere, nici o notă nu este falsă. Semiologul ne pregătește, cu toate acestea, o capcană. El nu reproduce (din calcul ? din decență ? din superstiție ?) imaginea din *Grădina de iarnă*. Toate celelalte fotografii sînt, la locul lor, în carte, excepție face doar amintita fotografie. Analistul o ascunde de privirile noastre,

nu vrea *s-o expună*, nu vrea să fie confirmat sau negat. O relație de intimitate pe care o ocrotește. El a avansat, voit sau nevoit, o nouă figură retorică în punctul cel mai puțin retoric al confesiunii : figura decenței și a ocrotirii care, în esență, se bizuie pe eliminarea obiectului. Barthes procedează ca un pictor gelos care, în ultimul moment, scoate din expoziție portretul femeii pe care o iubește pentru a-l feri de privirile pîngăritoare.

La Chambre claire este, totuși, un studiu înainte de a fi o confesiune. Despre ce tratează el ? Despre ceva greu de definit : *fotografia*, „o artă puțin sigură", cum zice Barthes. Mai mult : o artă pe care analistul n-a practicat-o niciodată, fapt pe care nu-l ascunde : „nu sînt fotograf, nici măcar amator"... Ceea ce nu-l împiedică să fie un bun *lector* de imagini și chiar (rol pe care nu și-l recunoaște dar i-l putem atribui noi) un foarte inspirat estetician al fotografiei. Estetician ? M-a luat, cum se zice, gura pe dinainte. Barthes nu-i estetician în sensul cunoscut, țeapăn, al termenului. Labilitatea lui intelectuală îl împiedică să devină un legislator, un *guelf* al artei. Are, mai degrabă, temperamentul unui demolator, îi place (și încă în grad maxim) să sfideze legile, chiar și pe acelea pe care le-a stabilit el... În dreptul numelui Barthes ar trebui să scriem : spiritul care tinde spre metodă spre a o arunca în aer. Sau : un Ulise al criticii (teoriei) textului ; sub diverse tertipuri se strecoară în Troia unei opere pentru a deschide porțile aproximației, verosimilității...

Să ștergem, atunci, expresia de estetician al fotografiei și să lăsăm pe aceea, mai adecvată, de lector de imagini fotografice.. O lectură „polisemică", expansivă și retractilă, învăluitoare, acaparantă, apoi,

deodată, o lectură rece, *străină,* o privire care îndepărtează și refuză imaginea.

Sînt trei elemente care participă la viața unei imagini, avertizează Roland Barthes : *operatorul* (cel care fotografiază), *spectatorul* (cel care citește fotografia) și *referentul* (cel care se lasă fotografiat). El, Barthes, este *spectator,* nimic mai mult, dar nu un spectator neutru, detașat. Un spectator care știe să citească o ideogramă și să propună soluții neașteptate de interpretare. O primă „cheie" : în orice fotografie există un fapt teribil : „le retour du mort", un *spectrum.* Orice imagine este un doliu, orice fotografie este o promisiune a Morții, chiar și atunci cînd fotografia vrea să se sustragă timpului, să fixeze o amintire, să permanentizeze un gest, un moment dintr-o existență. Fotografia (cu majusculă) „nu este niciodată, în esență, o amintire (a cărei expresie gramaticală ar trebui să fie *perfectul,* cînd, în realitate, timpul Fotografiei este *aoristul),* mai mult, o blochează, devine foarte repede o contraamintire"... — zice Barthes.

Nimic proustian, așadar, în Fotografie (ea nu rememorează trecutul), ci doar „o imagine fără cod", fără viitor și de aici vine patetismul, melancolia ei... Fotografia nu spune niciodată *ceea ce nu mai este,* ci numai *ceea ce a fost,* adică o acțiune terminată, definitiv terminată, moartă. Barthes nu se joacă prea mult cu vorbele : *ceea ce nu mai este* sugerează o mișcare, o proaspătă despărțire, o relație între spectator și referent. Însă această formă a trecutului nu trece în imaginea fotografică. Aici nu rămîne decît spectacolul terifiant al sfîrșitului, neantul obiectului... Rămîne inert, ireversibil, numai *ceea ce a fost...*

Curioasă lectură ! În orice imagine Barthes vede nu ceea ce sîntem noi obișnuiți să vedem, adică o modalitate de a împiedica uitarea, o sfidare a timpului... Barthes citește semnele morții în imaginea vie, triumfătoare a fotografiei, așa cum Baudelaire întrevede în splendoarea trupului tînăr de azi cadavrul devorat de viermi de mîine... Deosebirea este că lectura (contemplația, reflecția *spectatorului)* are loc într-un moment în care trecerea spre moarte s-a produs deja. O lectură postumă e, așadar, contemplarea oricărei fotografii. Analiza are, în acest caz, valoarea (și bucuria) unei autopsii ! Barthes n-are ochi decît pentru astfel de semne : „fotografia este ca bătrînețea : chiar strălucitoare, ea descărnează fața, face să se manifeste esența sa genetică"... „fotografia îmi spune moartea la viitor", „freamăt [...] în fața unei catastrofe care deja a avut loc"...

Tema esențială a eseistului devine, fără să vrea, tema morții. Pornise studiul fotografiei într-o libertate deplină a spiritului, și spiritul îl duce, imperceptibil, spre perspectiva neantului. Privind un număr mare de fotografii, selectînd, grupînd imaginile, el are, de la un punct, sentimentul că operează într-un cimitir. Toate obiectele sînt moarte sau vor muri, au început deja să moară din clipa în care s-au lăsat fotografiate... Și atunci ? Atunci semiologul începe să lase deoparte *studium, punctum, noèmul, eïdos*-ul fotografiei și să vorbească despre ceea ce presimte că-l va ajunge și pe el : moartea. Lectura fotografiei cere, în fața acestei perspective, solitudine și meditație :

„C'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux da ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accroché au monde

excité des vivants, vient interpeller chacun de nous, un par un, hors de toute généralité (mais non hors de toute transcendance). Au reste, les photos, sauf cérémonial embarrassé de quelques soirées ennuyeuses ça se regarde seul. Je supporte mal la projection privée d'un film (pas assez de public, pas assez d'anonymat), mais j'ai besoin d'être seul devant les photos que je regarde. Vers la fin du Moyen Age, certains croyants substituèrent à la lecture ou à la prière collective, une lecture, une prière individuelle, basse, intériorisée, méditative *(devotio moderna)*. Tel est, me semble-t-il, le régime de la *spectatio*. La lecture des photographies publiques est toujours, au fond, une lecture privée. Cela est évident pour les photos anciennes („historiques"), dans lesquelles je lis un temps contemporain de ma jeunesse, ou de ma mère, ou, au-delà, de mes grands-parents, et où je projette un être troublant, qui est celui de la lignée dont je suis le terme."

Imaginea care revine des în această lectură specială este aceea a mamei. Nu este prima oară cînd Roland Barthes vorbeşte despre copilăria lui şi raporturile tandre, afectuoase cu familia. Familia se reduce la mamă. Niciodată, după ştiinţa mea, Barthes n-a vorbit într-o scriere despre tatăl său. L-am bănuit — şi bănuiala n-a dispărut cu totul — că îşi modelează într-o oarecare măsură biografia după modelul psihanalizei. Cum l-am bănuit — şi-l bănuiesc încă — pe Eugène Ionesco că exagerează în jurnalele lui anumite elemente legate de prezenţa (sau absenţa) tatălui pentru a-şi plasa mai uşor biografia într-o schemă freudistă. Resentimentul faţă de autoritatea paternă este, vizibil exagerat, literaturizat sub mai multe forme. Barthes este mai

discret, resentimentul lui, dacă există, se manifestă prin eliminarea totală (cel puțin în textul de față) a imaginii paternității [1]. Nici o fotografie a tatălui nu este adusă în fața *Camerei luminoase*. În schimb, imaginea mamei domină textul îndeosebi în partea a doua. Iată cum începe al 25-lea fragment (sînt, în total, 48) : „Or, într-o seară de noiembrie, puțin timp după moartea mamei mele, aranjam niște fotografii. Nu speram s-o «regăsesc», n-așteptam nimic..." — și confesiunea continuă cu un citat din Proust, apoi cu altul din Valéry.

Este debutul unei proze de tip retrospectiv, o căutare în stilul Proust a fericirii unui timp pierdut. Barthes, naratorul, este pe urmele unui personaj care se încăpățînează să-și ascundă identitatea. Întrebarea esențială pentru autor (narator) este : „o s-o recunosc ?". Fotografiile nu-l ajută prea mult, măștile (căci orice fotografie este o mască) nu-i dezvăluie decît fragmente. Lectorul ratează imaginea totalității... Ce dezolare pentru el, ce limitată poate fi forța unei imagini !... Pînă cînd lectorul descoperă o fotografie foarte veche, reprezentînd o fetiță într-o grădină de iarnă. Privind-o, Barthes își regăsește mama, fixată într-o figură a inocenței suverane. Printr-un transfer de simboluri, putem zice: Orfeu reușește să afle, în fine, în lumea umbrelor

[1] În *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) dăm peste următoarea notație, sub fotografia tatălui ; „*Le père*, mort très tôt (à la guerre), n'était pris dans aucun discours du souvenir ou du sacrifice. Par le relais maternel, sa mémoire, jamais oppressive, ne faisait qu'effleurer l'enfance, d'une gratification presque silencieuse"...

Tatăl n-a intrat, așadar, în discursul amintirii. Nu va intra nici în discursul copilăriei. Imaginea ajunge la *fiu* prin intermediul *mamei*. Paternitatea se exprimă, la Barthes, printr-o totală absență din discurs...

pe Euridice și s-o aducă pentru o clipă la viață. Eseul care narează această aventură devine liric :

„J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naive de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait, comme le Bien du Mal, de la petite fille hystérique, de la poupée minaudante qui joue aux adultes, tout cela formait la figure d'une *innocence souveraine* (si l'on veut bien prendre ce mot selon son étymologie, qui est «Je ne sais pas nuire»), tout cela avait transformé la pose photographique dans ce paradoxe intenable et que toute sa vie elle avait tenu : l'affirmation d'une douceur. Sur cette image de petite fille je voyais la bonté que avait formé son être tout de suite et pour toujours, sans qu'elle la tînt de personne ; comment cette bonté a-t-elle pu sortir de parents imparfaits, qui l'aimèrent mal, bref : d'une famille ? Sa bonté était précisément hors-jeu, elle n'appartenait à aucun système, ou du moins elle se situait à la limite d'une morale (évangélique, par exemple) ; je ne pourrais mieux la définir que par ce trait (parmi d'autres) : qu'elle ne me fit jamais, de toute notre vie commune, une seule «observation». Cette circonstance extrême et particulière, si abstraite par rapport à une image, était présente cependant dans le visage qu'elle avait sur la photographie que je venais de retrouver. «Pas une image juste, juste une image», dit Godard. Mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse : juste une image, mais image juste. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d'Hiver".

Bartes se lasă, aici și în alte pasaje, psihanalizat. Iată, de pildă, clasica *substituire* : fiul își în-

grijește cu devoțiune mama bolnavă, redevenită fetița inocentă din fotografia din *Grădina de iarnă*. Cu alte vorbe, *Fiul* a luat locul *Părintelui* (o dublă substituire, în fapt) : „Această aventură a Fotografiei [...] am trăit-o în realitate. La sfîrșitul vieții sale, puțin timp înainte de momentul în care priveam fotografiile ei și descoperisem Fotografia din *Grădina de iarnă*, mama mea era slabă, foarte slabă. Trăiam în slăbiciunea ei (îmi era imposibil să particip la viața unei lumi puternice, să ies seara, orice formă de mondenitate mă îngrozea). În timpul bolii, o îngrijeam, îi dădeam castronașul cu ceai [...], ea devenise fetița mea, luînd astfel, pentru mine, înfățișarea copilului care era în prima fotografie [...]. Ea, atît de puternică, ea care era Legea mea interioară [...] a sfîrșit prin a fi, pentru mine, un copil"...

Într-un loc Barthes mărturisește că și-a fixat un principiu de studiu : să uite două instituții : *familia* și *Mama*. A reușit ? Din exemplele date pînă acum se vede, în chip limpede că nu. Familia este pentru el Mama : în afară de ea nu este nimic altceva. Ea reprezintă ireductibilul, incalificabilul din existență : „Căci ceea ce am pierdut nu este o Figură (Mama), ci o ființă ; și nu o ființă, ci o *calitate* (un suflet) : nu indispensabilă, ci de neînlocuit. Aș putea trăi fără Mama (ajungem să facem acest lucru toți, mai devreme sau mai tîrziu ; dar viața care-mi rămîne va fi, în mod sigur, pînă la sfîrșit *incalificabilă* (fără calitate)"...

Aș traduce în felul meu aceste propoziții confesive : textul *(écriture)* își regăsește *calitatea*, caracterul ireductibil și se face de *neînlocuit*, devine *calificabil* pe măsură ce încearcă să recupereze imaginea pierdută a Mamei. Figură retorică deja exersată de Barthes în *Fragmente*... Spunînd, aici, că

prin dispariția mamei a pierdut *calificabilul*, el l-a și salvat prin discursul ce denunță această pierdere... Discursul barthian (și, în genere, orice discurs eseistic) are o dublă funcție : enunță o absență și-o recuperează, în același timp, prin formularea (exprimarea) pregnantă a absenței...

Un fapt este sigur : Barthes ca autor se identifică aici cu naratorul (eseistul) și eseistul (naratorul, autorul) participă în modul cel mai direct la viața analizei. Pornind de la fotografiile lui Stieglitz, Nadar, Nicéphore Niepe, Gardner, Kértesz... el ajunge la fotografia din *Grădina de iarnă*, adică la el însuși. De la un moment al lecturii, lectorul începe să se caute pe sine în imaginile altora. O întoarcere la un mod vechi de a citi ? Mai degrabă : o regăsire a unei vechi plăceri, o implicare a subiectivității în actul lecturii, o repunere în drepturi a *autorului* în relațiile lui cu *textul*.

Nu spun că Barthes ajunge pînă acolo încît ignoră total autonomia textului, dar ceva s-a tulburat în această relație : autorul, trimis în exil, eliminat brutal din discuție, revine — dacă nu la putere — în orice caz în preajma forțelor de decizie. În *Camera luminoasă*, autorul ia înfățișarea *lectorului interior* (să-i spunem astfel) : acela care se află inclus deja în text și se identifică, într-o oarecare măsură, cu numele de pe copertă. El exprimă o parte din adevărurile pe care trebuie să le afle celălalt lector *(lectorul din afară)*, adevăratul cititor, necunoscutul care ia cartea în mînă. Acesta trebuie să descopere și ceea ce primul lector (naratorul) nu spune. Să depisteze mesajul latent al operei...

Să nu pierdem din vedere *Fotografia*, ca obiect de analiză. Ce gîndește Barthes despre această artă

nesigură ? Aproape că nu are importanță. Am citat cîteva observații, să vedem și altele. Mai întîi, dificultatea de a defini esența (*eidos*-ul) fotografiei, paradoxul din care nu poate sau nu vrea să iasă : „dorința, de o parte, de a putea să numească, în fine, o esență a Fotografiei [...] ; și, de altă parte, sentimentul intratabil că Fotografia nu este, în mod esențial, decît [...] contigență, singularitate, aventură"...

Așadar : nimic esențial, definitiv despre această artă care transformă subiectul în obiect și corpul într-o imagine. Cîte ceva, totuși, știm despre Fotografie. Faptul, de pildă, că portretul fotografic este „un cîmp închis de forțe" și că orice portretist-fotograf trebuie să lupte enorm pentru ca fotografia să nu fie o imagine a Morții (am văzut deja în ce sens).

Barthes mai introduce o disociere, poate cea mai importantă din eseu. O disociere privitoare, în egală măsură, la *lectura* și la *esența* (natura) Fotografiei. Există, zice el, două elemente care reglează relația dintre imaginea fotografică și cel care o citește (interpretează) : *studium* și *punctum*. *Studium* nu înseamnă propriu-zis studiu, ci un interes mai general, o aplicație, un gust pentru o imagine în ansamblu, pentru decorul, figurile umane, gesturile, acțiunile fixate pe hîrtia fotografică. *Punctum* este elementul particular al fotografiei, acela care rănește, „ciupește", „înțeapă" privirea lectorului. Un detaliu care scapă, de regulă, privitorului superficial : colierul de la gîtul unei femei, gestul unui copil din colțul fotografiei, poziția unei mobile... iată ce poate „înțepa" privirea analistului. *Punctum* este locul de acces spre esența imaginii, elementul viu, dacă putem spune, al unor imagini moarte. Aș traduce noțiunea de *punctum* prin altă noțiune, folo-

sită întîi de Gide și reluată de teoreticienii noului roman : „mise en abîme". Elementul (oglinda) care concentrează forțele tabloului și, în același timp, îl proiectează în afară, anunță desfășurarea lor ulterioară...

A dezvăluit, mă întreb, Roland Barthes esența Fotografiei ? A făcut ceva mai mult și ceva mai puțin : a pus un număr de întrebări despre esența imaginii fotografice, din punctul de vedere al unui lector neprofesionist și, mai ales (și aceasta reprezintă faptul esențial), s-a adus pe sine în fața camerei luminoase. Și prin acest act el a readus *s-autorul* în text. „*Concediul*" autorului a luat sfîrșit.

DISCURSUL GURMAND

Critica a trecut și mai trece încă printr-un fel de fanatism metodologic, dar tendința este ca analiza textului literar să depășească încăperea unei singure metode și să-și regăsească acel sens al plenitudinii și totalității pe care îi pierduse [1]. Este vorba de o evoluție firească, dialectică, ireversibilă, nicidecum de o întoarcere, cum ar dori unii, la vechiul pozitivism și impresionism critic. Critica și-a asumat noile metode de analiză și caută acum o formă de sinteză care să spargă pereții unei celule și să descopere creația ascunsă în toate *pivnițele, etajele* textului. Deschiderea spre alte metode de analiză este primul semn. Faza into-

1 Vezi în acest sens eseul *Contre Sainte-Proust* din acest volum.

ierarhiei metodologice este, am impresia, depășită, pentru că ideea unei lecturi pluraliste, cum zice Barthes, ia tot mai des locul unei lecturi izolate și fragmentare.

Ținută de-o parte, latura vizibilă, rațională a operei începe să-și reia locul în analiza literară. *Pivnițele* textului spun mult despre o operă literară, nu spun însă totul. Fructul de veghe al conștiinței poate fi tot atît de interesant ca și acela ce se zămislește în tenebrele inconștientului. Creația este expresia unei voințe de asumare și ordonare, opera literară este nu numai imaginea, dar și triumful spiritului asupra dezolărilor, rupturilor interioare.

Orice lectură este, prin natura lucrurilor, parțială, fragmentară, pentru că prin *grila* unei metode nu se vede decît o parte a operei, un număr de semne care, interpretate inteligent, pot duce la concluzii interesante. Nu trebuie să lipsească, cred, lectorului (criticului) voința de cuprindere globală pentru că fragmentul spune și nu spune totul despre creația literară. *O lectură* poate fi o izbîndă, o lumină aruncată spre profunzimile operei. *Lectura* este deja o asumare a operei ca unitate spirituală sau, măcar, o voință de asumare, o depășire în sensul misterioasei ei creații.

Regăsesc ceva din noile mutații ale criticii actuale în *Microlecturile* lui Jean-Pierre Richard [2], critic, cum se știe, tematist (sau *pluritematist*). Richard n-a creat propriu-zis o *școală* și n-a impus o metodă ce poate fi folosită într-un număr infinit de cazuri, cum sînt atîtea. *Grila* lui este complicată, ceva necunoscut, imprevizibil înso-

[2] Editions du Seuil, 1979.

țește instrumentele analizei. Negată în planul teoriei, creația critică pătrunde în discursul critic sub forma unor note, peisaje (cum le zice autorul) ce nu-l exprimă decît pe el însuși. „Elevii" pot învăța metoda, dar nu pot reproduce creația metodei. Mai este ceva : Richard a păstrat, într-o epocă de terorism al teoriei, legătura cu critica literară. Textul (opera) a constituit, totdeauna, obiectul analizelor sale. Fidelitatea față de operă reprezintă fidelitatea față de critica literară. Sînt semne că și alți interpreți, redescoperind opera, redescoperă critica literară.

Microlectura anunță totuși o înnoire, o deschidere în gîndirea critică a lui Jean-Pierre Richard, spirit, încă o dată, mobil, curios, conciliant cu alte metode, îndoit nu o dată de propria metodă de analiză. E de observat, în cărțile sale, frecvența formelor dubitative : *poate, se pare, dacă nu mă înșel, dacă putem spune*, expresii ale unui sănătos relativism în critică. Richard are o *modestie* care șade bine, o *umilință* față de text care ține mereu deschisă analiza și nu permite închiderea operei într-o formulă. Opera supraviețuiește masacrului analizei, textul iese întărit din comentariul critic. Orgoliul, vestitul orgoliu al criticului, se manifestă la Richard în abandonarea oricărei forme de orgoliu în fața textului.

Microlecturile de acum împing foarte departe această superbă modestie. Richard are încredere în *detaliu* și caută un grăunte al textului spre a lumina profunzimile lui. *Grăuntele* poate fi un cuvînt (la Céline), un patronim (la Nerval), un pseudonim și un titlu (la Saint-John Perse) sau un șir de alimente (la Huysmans), privit, ascultat, pipăit de mai multe ori și cu mai multe instrumente. *Proba sen-*

zorială pe care o aflăm în studiile richardiene anterioare este completată, acum, cu ceea ce criticul numește *proba pulsională*. Se asociază, la acestea două, nivelul (sau proba) *scriiturii*, în așa fel încît tematismul se deschide programatic spre psihanaliză și studiul formelor.

Criticul vrea să descopere legăturile dintre aceste *corpuri* și să determine un proiect unic, exprimat la mai multe nivele ale operei. O *intercorporalitate*, așadar, care să lumineze spațiul, timpul, multiplele calități ale *peisajului*, peisajul fiind pentru Jean-Pierre Richard singularitatea, culoarea unui gust individual, forma unei opțiuni, particularitatea unei *grile* senzoriale. Acest complex *peisaj*, exprimat prin mici lucruri detașabile (expresie preluată de la Freud), este urmărit și în implicațiile lui libidinale. Preferința pentru un aliment sau pentru o formă de relief exprimă și o relație conflictuală, nu numai una senzorială. Poate exprima (cazul lui Céline) și obsesiile unei *ființe gramaticale*, un proiect de scriitură și un șir de alte complexe legate de acest proiect.

Ce este adevărat în acest nou demers al criticului ? Adevărată, fascinantă este ca și pînă acum creația analizei, puterea de a lumina proiectul spiritual. Jean-Pierre Richard are inteligența de a-l face accesibil și de a-l colora cu imaginația lui critică sau, spre a-i prelua formula, cu *fantasmele* gîndirii sale. Căci, să nu ne lăsăm înșelați de modestia criticului : el are o lume *fantasmatică*, are *corpurile*, *peisajele*, *reveriile* lui. Ele pot fi analizate, psihanalizate, privite cu o lupă sau cu mai multe pentru a descoperi preferința pentru *aceste mici lucruri detașabile* și, mai ales, ceea ce se ascunde în spatele lor.

Să spunem, deocamdată, că în spatele lor se ascunde o riguroasă voință de elucidare a faptelor neglijate de obicei într-o lectură grăbită. Richard crede (și reușesc să ne convingă) că nimic nu este fără semnificație într-un text, totul este un semn, detaliul corespunde cu marile forțe generatoare ale operei. O bizară însemnare genealogică a lui Nerval duce pe critic spre complexele fundamentale ale ființei. Semnificantul patronimic *Labrunie* ar ascunde, printr-un șir de răsturnări anagramatice și expansiuni omonimice, o rețea de motive și relații *libidinale* și *scripturale*. *Aur, iată, regină* (mamă), arhetipuri camuflate, motive ale integrității și ale originii măreție, iată ce deduce Jean Pierre Richard din consultarea acestei genealogii fantastice. Încă o dată, sînt aceste explicații acceptabile, probante pentru spiritul nostru critic? Sînt pentru că *fantasmele* celui care le analizează sînt puternice. Gîndul nostru le urmărește curios și încîntat de puterea de inventivitate a criticului și de numărul mare de supoziții, deschideri pe care ni le plimbă prin fața ochilor.

În *Portretul unui personaj* (Javert din *Mizerabilii*), Jean Pierre Richard lărgește cercul observației, introducînd și unele procedee descriptive tradiționale lîngă analiza ecourilor fonice și a relațiilor libidinale. Analiza este seducătoare. Iese, la urmă, un Javert grandios, simbol al ordinii cosmice și al oroarei de inform, haos. Un simbol tragic al contradicției dintre autoritate și anarhia simțurilor, dintre lege și evaziunea din lege, dintre ceea ce este definit și nedefinit, dintre formă și nestructurare. Fina analiză scoate astfel un per-

sonaj calomniat dintr-un clișeu și-i redă complexitatea și demnitatea (în asprime, inflexibilitate).

Tematist, în sensul studiilor din *Poezie și profunzime*, este micul eseu despre Apollinaire *(Poetul înstelat)*, concentrat la un singur motiv : acela, cum zice și titlul, al *stelei*. O simplă, comună temă care ascunde însă tematica fulgurantă a geniului modern, o reverie erotică (reverie care, la rîndul ei, exprimă o relație cosmică), o distanță și o obsesie a *reînceperii* în scrisul lui Apollinaire. Iscusința (superbă) a lui Jean-Pierre Richard este să descopere asemenea conotații și, ceea ce este mai important, să explice prin ele legătura secretă ce există între demersul literar și pansexualismul apollinairian, folosind mai multe forme de lectură, între ele și aceea fonetică.

Capodopera acestor *microlecturi* mi se pare *Textul și bucătăria lui*, un veritabil nou *discurs gurmand* (Barthes a dat, cum se știe, un *discurs* îndrăgostit). Textul și pretextul este Huysmans. A „mînca — scrie Richard — este la Huysmans o întreagă afacere : cel mai adesea nefericită". Criticul face un recensămînt al bucatelor și stabilește orarul și traiectul alimentar în opera literară a lui Huysmans, voind să dovedească faptul că estetica, existența și scriitura prozatorului pot fi descoperite în rotirea, defilarea alimentelor în text. Ipoteză provocatoare, să recunoaștem. Surprinzător este că Richard scoate din bucătăria huysmansiană un discurs romanesc și din *gustativitatea* huysmansiană o lume de fantasme și un lanț de *figuri*. Alimentele pot fi negative, criminale, castratoare, iar discursul gurmand folosește, între altele, figura *anorexiei*, *botezul*, *consacrarea* etc. Numai atât ? Richard, modestul, spune : „aproape,

dar numai aproape". O ușă rămîne deschisă, o ipoteză nouă poate oricînd intra în salonul discursului gurmand.

Dar *discursul critic* în marginea *discursului gurmand*? El este îmbătat de aromele supoziției, pătrunde în bucătăria textului, cercetează alimentele, prefacerile și drumul lor spre marele nemultumit: gurmandul din salon. Traiectul alimentar luminează, cum s-a văzut, un demers *scriptural*, și, totodată, o rețea de dorințe și orori care duc gîndul foarte departe. Richard face, prin extraordinarul lui talent analitic, ca din acest *grain du texte* să se vadă cel puțin o parte din abisurile operei

TEMA UNICĂ A OPEREI ȘI OBSESIA UNICĂ A ANALISTULUI

Există, în critica literară, și incercarea de a uni psihobiografia (de obediență freudiană) cu psihocritica (Charles Mauron), de a pune în relație, altfel zis, miturile obsedante ale operei cu miturile, complexele omului care a scris-o. Astfel procedează într-un eseu despre Roger Vaillant *(Esquisse pour la psychanalyse d'un libertin)* Jean Recanati [1], de la care reținem aceste precizări liminare: opera a fost citită în scopul de a descoperi ecuația personală a artistului, misterul vieții lui sexuale în primul rînd, sexualitatea fiind un element esențial în viața unei personalități; a ascun-

[1] Editions Buchet — Chastel, 1971.

de tulburările de acest ordin este totuna cu a trăda adevărul.

Jean Recanti are prezența de spirit de a nu-și absolutiza metoda. Studiul lui nu-i nici în întregime psihanalitic, nici în întregime tematic. *Mi-psychanalitique, mi-thématique*, el vrea să imprime o viziune totală asupra omului ce a scris. *Un jeune homme, Bon pied, bon oel, La termite* și a fost, în viața civilă, catolic, suprarealist, obsedat de ideea morții, fascinat de viață etc. Jean Recanati îl numește, pe scurt, un libertin.

Libertinul Vaillant vine dealtfel în întîmpinarea analistului său. „Psihanaliza — spune el într-un loc — nu mă interesează. Văd foarte clar în mine". Psihobiograful lui ne convinge însă că, alături de un Vaillant cunoscut, exprimat în operă, există *son double*, un portret moral în filigran. Pentru a-l observa trebuie o lectură lentă a operei și a scrierilor intime, în categoria din urmă intrînd jurnalul, corespondența, amintirile etc.

Examenul nu se oprește aici : sînt cercetate relațiile de familie, biografia în speță a părinților, raportul dintre părinți și copii, prieteniile, apoi, ale adolescentului, legăturile, eșecurile lui sentimentale. Nu-i uitată, bineînțeles, opera, citită cu un ochi rece de specialist atent la tot ceea ce ar putea da un indiciu despre maladia pacientului. Metoda este foarte elastică și trage profit din toate cazurile. Dacă, de pildă, în operă revine imaginea unui tată bicisnic, psihobiograful trage încheierea că scriitorul își detestă părintele și trăiește un anumit tip de complex. Dacă, dimpotrivă, imaginea unui părinte puternic și înțelept domină opera, psihobiograful deduce că este vorba de o obișnuită substituire : traducerea unui resenti-

ment printr-o imagine favorabilă. Psihologic faptul este posibil (există o dialectică a compensației), însă această libertate de a interpreta faptele trezește neîncredere. Se pare, revenind la cazul lui Vaillant, că prozatorul nu-și iubea tatăl, fără personalitate, moale, neînțelegător, Jean Recanati studiază acest raport delicat într-un capitol special *(Le cycle des pères)* citînd toate situațiile din operă în care personajele se revoltă împotriva părinților. O frază : „Frappe donc, grand lâche, quand je serait grand, c'est moi qui te battrai" — este întoarsă pe toate fețele. Nu-i vorba numai de un resentiment față de injustițiile pe care le săvîrșește față de copil omul matur, ci de un impuls mai profund, *impulsul oedipian*. Copilul sau adolescentul își contestă tatăl, între altele, și pentru faptul că nutrește față de mamă o dragoste plină de culpabilitate. Am atins, cu acest nou detaliu, o altă temă, amorul incestuos, Jean Recanati o examinează și pe aceasta pe larg *(La mère)*, trăgînd din operă toate firele ce pot da o sugestie despre ceea ce în limbaj freudian se cheamă o *relație libidinală*.

Procedeul este ingenios și, pînă la un punct, demonstrația convinge. Se poate admite că prin imaginea femeii inaccesibile *(la femme-mère)* se exprimă, în fapt, imaginea mamei, obiect de dorință și de inhibiție. Însă aceeași sugestie o poate da și viziunea femeii tandre, ocrotitoare (la *femme-femme)* sau a unui personaj eminamente vulgar cum ar fi femeia ce exercită o profesiune rușinoasă. În sprijinul acestei judecăți sînt aduse și alte argumente, preferința pe care o are, de pildă, un scriitor pentru anumite forme ale materiei. Urmînd, aci, pe Bachelard, Jean Ricanoti remarcă frecvența în romanele lui Vaillant a ele-

mentelor ce ne pot da sugestia feminității. Apa, de exemplu, este feminină, maternă, ca și laptele (o apă nutritoare) ce trezește în mintea omului matur fericirea *princeps,* aceea a sînului matern. În capitolul despre revoltă împotriva tatălui sînt notate, dimpotrivă, materiile ce dau sentimentul robusteții, virilității, ca fierul, roca etc. Însă, dacă trebuie, demonstrația se poate răsturna. La Vaillant apa provoacă nu numai euforie, ci și teamă. Care este, atunci, adevărul ? Apa angoasantă, spune psihanalistul, reprezintă inhibiția în fața femeii, intervenția cenzurei raționale în fața unui posibil incest. Apa binefăcătoare poartă în ea, așadar, simbolul interdicției. Cum se vede, psihobiograful cade totdeauna, ca și pisica, în picioare !

Demonstrația este, cu toate acestea, interesantă și cîteva din ipotezele ei merită a fi luate în seamă. Ce reprezintă lupta, de pildă, a eroului cu dragonul în vis ? Noi toți avem un răspuns, însă cel ce cunoaște mai bine procesele complicate ale psihicului ne propune altă soluție : e vorba de o variantă rațională a luptei candidatului la virilitate (adolescentul care populează romanele lui Vaillant) împotriva *castratorilor amenințători,* în speță tatăl, iarăși tatăl. De oriunde ar pleca, analiza se întoarce la același punct. Sînt două-trei raporturi (complexe) care determină și o viață și o operă. Psihanaliza ne învață că nimic nu-i fără o cauză precisă, că orice detaliu este semnul unui inconștient febril, prolific. Inconștientul, adică dumnezeul ce domnește într-o lume sexualizată. Materie, mașină, vis, scriere, totul este erotizat. Un om fără bani s-ar spune că-i un om sărac, mizerabil. Dar de unde ! Un om fără bani este un individ lamentabil ce a suferit un proces de cas-

trare. Îi cercetăm atunci copilăria și descoperim că a fost un copil frustrat. O mașină în plină funcțiune poate să ne dea o impresie de măreție sau, dimpotrivă, prin huruitul motoarelor să ne sugereze imaginea unei existențe infernale. Impresiile pot varia, sigur este că mașina are un sex și gustul pentru ea trădează o fixație mai adîncă. Psihanaliza dovedește o unitate extraordinară și găsește, pentru toate situațiile, o explicație coerentă.

Două obiecții fundamentale se ridică față de studii docte ca acelea publicate de Jean Recanati. Cea dintîi privește rolul vieții conștiente a artistului, a formației lui filozofice, de exemplu. Au toate acestea vreun efect în opera literară sau artistul, oricare i-ar fi ideile, rămîne marcat, determinat pe vecie de inconștientul tiranic ?

A doua întrebare, cu mult mai importantă pentru critică, se leagă de noțiunea de valoare. Ce preț pune psihanalistul pe valoarea unei opere și cum diferențiază, în cadrul analizei, o capodoperă de o scriere oarecare ? Răspunsul e că problema valorii nu preocupă în nici un fel pe criticul psihanalist. Scrierile n-au decît o singură valoare : aceea de a furniza elemente pentru o radiografie a impulsurilor, complexelor etc.

Să spunem, rezumînd, că pentru criticul psihobiograf nu există propriu-zis o *operă*, ci numai un document al unei personalități maladive sub aparența sănătății perfecte. Nu e vorba de un ideal estetic, ci de o opțiune ce are în spatele ei un determinism implacabil ! Un inteligent studiu psihanalitic sfîrșește totdeauna prin a fi un fel de roman al subsolului unei opere. Un roman posibil, fără simțul valorii, dar coerent, ingenios prin ipotezele pe care le propune, un roman, în fine,

cu o tipologie specifică. Personajele ei nu sînt Roberte, Milan, Marat, Eugène-Marie Favart, ci niște făpturi cu un subconștient încărcat, jucării în mîna unei divinități perverse. Libertinul din cartea lui Jean Recanati nu-i în fond Roger Vaillant, catolicul, suprarealistul, ci victima unui mecanism teribil, mai orb și mai crud chiar decît Istoria. Orice studiu psihanalitic este prin esență tragic.

*

Foarte decis în privința metodei este Jean-Paul Weber *(Genèse de l'oeuvre poètique, Domaines thématiques)* pentru care actul creației literare nu prezintă nici un secret. Condiția este de a recunoaște importanța pe care o are în operă inconștientul (debarasat de miturile sexuale și de arhetipuri), de a admite, în fine, că simbolul — conceput ca un analog nedeterminat — poate să reprezinte o realitate veche, încărcată de obsesii. Metoda optimă pentru a dovedi toate acestea este analiza monotematistă. Monotematismul — ne avertizează autorul — contrastează radical cu politematismul lui Bachelard, Poulet, Jean-Pierre Richard și, totodată, cu psihocritica lui Charles Mauron.

Critica monotematistă ar fi, pe scurt, o metodă sigură, obiectivă, o știință capabilă de progres. Ea respinge interpretarea psihanalitică tradițională deși acceptă — s-a văzut — prezența inconștientului în opera de artă și însemnătatea copilăriei în formarea tendințelor adulte. Noțiunea de traumatism intră și în atenția acestei metode, cu unicul scop însă de a desemna o obsesie privilegiată, devenită în opera de artă, printr-un proces de mo-

dulație, tema dominantă. Am ajuns la cuvîntul-cheie : *tema unică*, prin temă înțelegînd (parafrazez pe Jean-Paul Weber) o experiență capitală sau o serie de experiențe analoage ce lasă urme adînci, încă din copilărie, în inconștientul și memoria viitorului artist. Vîrsta copilăriei e, deci, hotărîtoare : acum apar obsesiile (temele) fundamentale. Experiențele ulterioare, formația intelectuală, cultura nu schimbă nimic, modelează doar obsesia, tema inițială.

Arta nu-i în esență decît reamintirea copilăriei, zice fără nici o umbră de ezitare Jean-Paul Weber. *Plăcerea estetică ?* — amintirea bucuriilor resimțite de copil în timp ce descoperea lumea, universurile senzoriale, emoționale etc. *Pictura ?* Dominantele acestei arte sînt acelea ce colorează universul vizual al copilului care descoperă, progresiv și inconștient, profunzimea și perspectiva. Dar poezia ? Poezia nu poate fi, se înțelege, decît imitația altui moment din viața copilului : învățarea cuvîntului, luarea în stăpînire a universului verbal. *Ritm, rimă, vers ?* Ei bine, toate acestea sînt ecouri ale unui proces adînc : inițierea în cuvînt, tentativa de a comunica. O explicație similară dă Jean-Paul Weber și în cazul muzicii. Explicație, evident, facilă, pentru că, spunînd că arta ne amintește de copilărie, nu spunem încă nimic, nici despre artă nici despre copilărie.

Psihanaliștii sînt la acest punct poate mai dogmatici dar mai coerenți. Teoria lor definește personalitatea artistului ca un sistem de complexe, traume, deturnări, sublimări psihice cu prelungiri în opera de artă. Acest determinism sever nu convinge pe criticul monotematist, deși voit sau nu, metoda pe care o propune îmbrățișează de-

terminări și mai severe. Ce dezamăgește aici e tocmai subestimarea factorului intelectual. Jean-Paul Weber e de părere că intelectul n-are nici un rol în creație și că, în genere, scriitorii nu sînt făcuți pentru idei („Ne craignons pas de dire que l'écrivain n'est pas fait [...] pour avoir des idées"). Chiar și atunci cînd se întîmplă să aibă (lucru, se pare, inevitabil !) ideile nu împiedică mecanismul tiranic al obsesiei privilegiate.

În orice scriitor descoperim, așadar, o temă unică, temă inițială. Jean-Paul Weber citează, în cazul lui Poe, *tema orologiului,* la Vigny tema esențială e tot *orologiul,* opera lui Verlaine pivotează în jurul motivului *statuii* devenită și *fantomă.* Valéry e ca și Nerval bitematic. Are o temă fundamentală, *cygne,* și alta secundară, *sein.* La autorul *Himerelor, focul* și *visul* sînt cuvintele-cheie, miturile, obsesiile, pe scurt : temele dominante. Criticul face (În *Domenii tematice)* o demonstrație fastidioasă înregistrînd toate noțiunile din familia jocului. Demonstrația e posibilă în ordinea speculației intelectuale, însă ea nu spune nimic despre esența unui poem. Trecut prin focul analizei tematiste, celebrul sonet *El Desdichado* pare scheletul unei corăbii arse. Mai convingător este comentariul în cazul lui Poe, unde și alții (Georges Poulet, de pildă, în *Metamorfozele cercului)* au descifrat o obsesie a orologiului ca imagine a teroarei de moarte și a unui sentiment specific al timpului. Deosebirea e că în timp ce Poulet ajunge, pornind de la o temă, la miturile fundamentale ale spiritului, Jean-Paul Weber, robit cu totul de metoda lui, menține analiza la suprafața textului, fără a coborî (și aceasta era, în fond, lucrul cel mai important) în subtextul operei, acolo unde

critica estetică nu ajunge. Descoperirile la acest nivel al discursului puteau interesa în cel mai înalt grad. Adevărata critică nouă deschide la acest capitol perspective uluitoare.

Revenind la critica monotematistă, să nu pierdem din vedere importanța pe care o acordă biografiei. Nu însă oricărei biografii. Deosebirea de studiul biografic de tip lansonian e, avertizează autorul, capitală : critica tematistă încearcă să citească și biografia și opera la lumina unei teme ascunse în cutele copilăriei, în timp ce critica veche, colecționînd evenimentele vieții adulte, nu ajunge să înțeleagă nici opera, nici viața unui scriitor. Ce i se poate reproșa lui Jean-Paul Weber este fanatismul lui metodologic, iar în interiorul metodei îngustimea (și, pînă la urmă, precaritatea) unghiului său de vedere. El alege din viața unui creator un singur moment, un unic detaliu, ignorînd altele de-o însemnătate cel puțin egală. Metoda nu-i, în concluzie, ireproșabilă pentru că pierde din vedere sensul general al unei *existențe*, coerența unui destin intelectual, spiritul structurant din spatele faptelor.

Criticul tematist pretinde însă că a ales, dintr-o biografie, momentul-cheie, revelator, acela care luminează opera de mai tîrziu. Poe, copil, a rămas singur noaptea într-o cameră și, ascultînd bătăile pendulei, a fost toată viața terorizat de orologii. Teroarea a trecut în operă și nu o dată, ci de mai multe ori : semn că este vorba de un traumatism esențial și, în consecință, de o temă fundamentală. Jean-Paul Weber este foarte sigur de acest fapt, nu admite să fie contrazis, nu glumește cînd e vorba de metoda lui. Puțină ironie (vreau să zic : puțin relativism în gîndire) nu i-ar strica. Se pare

însă că nu este nimic de făcut în această privință. Jean-Paul Weber are convingeri de fier și viziuni totalitare în privința criticii. Se gîndește la o enciclopedie tematică, operă unică în care toate scrierile să fie tematizate, clasate, puse în categorii. Visul merge mai departe : nu numai operele, curentele artistice, dar și datele istoriei universale trebuie trecute prin acest formidabil ordinator tematist, supravegheat de o uzină de cercetători devotați, pricepuți... Te ia, pur și simplu, groaza să-l asculți : întreprindere vastă, calculatoare, programatori, fișe tematice, simboluri, motive, evenimente puse în ordine, în mare ordine, la îndemîna cercetătorului tematist : comandant peste acest imperiu de fraze...

Încerc, aplicîndu-i metoda, să descifrez care este obsesia privilegiată, tema criticii lui Jean-Paul Weber. Cum nu-i cunosc biografia copilăriei, mă limitez la operă. Obsesia lui dominantă e chiar obsesia temei, tema cărților lui e obsesia metodei. Obsesia unei obsesii, tema unei teme. Criticul tematist intră într-o inevitabilă contradicție cu metoda pe care o cultivă. Căci, dacă e adevărat că nu acționăm decît sub impulsul unei obsesii inițiale, dacă — în fine — nu facem decît să modelăm tema noastră fundamentală, atunci nici criticul nu scapă acestei determinări: căutînd temele altora, el își caută, în fapt, tema, obsesia lui unică. Mai poate fi vorba, în acest caz, de o metodă absolut științifică, precisă ca un mecanism electronic ?! Nu cred, nu-l mai cred pe inflexibilul și energicul Jean-Paul Weber, critic monotematist, obsedat pînă la exasperare de metoda lui. Îmi vine să zic

că metoda nu-i totul în critică. Uneori nu ne ajută deloc. Ne mănîncă zilele, cum se zice, zilele și bunul simț.

LUMEA PARALELĂ A FORMELOR

Ed. Pamfil este un psihiatru care se interesează și de problemele artei, din punctul de vedere, bineînțeles, al profesiunii sale. Noua lui carte : *Psihozele* (Editura Facla, 1976), scrisă în colaborare cu D. Ogodescu, medic, probabil, și acesta, are un capitol care poate interesa și pe nespecialist : *Creație și nebunie*. Citindu-l, mi-am amintit de o intenție mai veche a lui Tudor Vianu de a crea o știință interdisciplinară care să studieze limbajul literaturii cu metode și viziuni diferite. Pedagogi, psihologi, antropologi, medici etc. — pe scurt toți care se interesează de om — ar trebui, în viziunea criticului, să conlucreze și să comunice rezultatul cercetării lor într-o operă colectivă de stilistică. Unii lingviști și teoreticieni literari actuali, pornind de la ideea că fenomenul literar nu se limitează numai la text, ci însumează și ansamblul de reacții posibile față de text, preconizează instituirea unui *lector colectiv*. Am arătat altădată cît de săracă, uniformizatoare ar putea fi o lectură de acest fel a operei. Ea suprimă ceea ce este esențial în lectură : participarea unei subiectivități, transformarea unei teme într-un subiect intim de meditație. Prin această asumare, opera se îmbogățește și, virtual, există nu o unică

operă ci o infinitate, pentru că există o infinitate de „subiecți" (lectori) individuali.

Nu este mai puțin adevărat că teritoriul artei este deschis oricui și un medic sau un antropolog poate să judece o carte sau un tablou după criteriile profesiunii sale. Marx spunea că a învățat de la Balzac mai mult decît de la sociologii, economiștii epocii, ceea ce nu înseamnă că altă lectură a lui Balzac decît cea sociologică nu este posibilă. Fenomenul mai nou în critica interpretativă este invazia, aș spune, de ne-literați, oameni de profesiuni diferite care se interesează de literatură și propun o lectură specială o formelor sau a mesajului latent al textelor, lectură opusă, în esență lecturii impresioniste. Un număr mare de critici de azi sînt la origine psihiatri. Psihanaliza a dat (de la Charles Baudouin la Jean Starobinski) și dă în continuare un contingent mare de interpreți și teoreticieni literari, unii dintre ei profunzi. Vechea carte a lui Baudouin despre *Triumful eroului*, unde se propune o interpretare a marilor epopei în funcție de cîteva tipuri de complexe, se citește și astăzi cu plăcere. Altele cad într-un tehnicism (sau profesionism) insuportabil. Despre nebunia lui Hamlet s-a scris o bibliotecă de cărți ; din ele vedem că drama omului viu dispare și rămîne aceea a bolnavului terorizat de un șir de complexe. Interpretul nu mai caută într-un text un simbol, în fine un *semn* care să intereseze estetica, ci un *simptom*, manifestarea unei anomalii.

Nu neg că este posibilă și o lectură *simptomatică* (spre a folosi o formulă, nu știu cît de exactă și sugestivă, dar necesară în diferențierea pe care vreau s-o fac !) a operei, dar ce interesează, cu

adevărat, este ca această lectură să nu suprime simbolurile fundamentale ale operei, acelea care dau coerență și individualizează opera ca artă. Cu aceasta ne întoarcem la *Psihozele* lui Ed. Pamfil și D. Ogodescu, autorii unei cărți ce se citește cu interes și plăcere, în ciuda limbajului de specialitate pe alocuri rebarbativ. Nu este vorba de un studiu de popularizare, nici de o lucrare, după cîte îmi dau seama, de psihiatrie pură, întrucît autorii evită de regulă să descrie cazuri clinice și să dea soluții practice. Este mai degrabă o încercare de a explica cititorului cu o anumită instrucție generală natura și formele psihozelor moderne, temă dezbătută peste tot în lume. Un filozof francez a scos de curînd o carte despre *schizofrenie* din care înțeleg (cît înțeleg) că nu numai individul, dar societatea modernă în ansamblul ei prezintă simptomul unei grave maladii de tip psihotic. *Alienarea*, de care vorbea Marx, a luat azi forme patologice complicate, omul obișnuit are nevoie, în relațiile lui normale de viață, nu numai de un cismar, de un croitor sau de un medic generalist, dar și de un psihiatru.

Ed. Pamfil și D. Ogodescu pornesc de la o definiție a persoanei deosebită de aceea a „omului abisal", dată de psihanaliză. Pentru ei persoana reprezintă o „globalitate triontică", o sinteză altfel zis, determinată de raporturile dintre trei *funcții de conștiință : eu, tu, el*. Psihoza apare în clipa în care raportul dintre aceste funcții se dereglează. Psihoticul pierde pe *tu* („tuitatea") și pe *el* („illeitatea") retrăgîndu-se în „ipseitate" (teritoriul lui *eu*). Nebunul este, așadar, cel care pierde sensul legăturilor exacte dintre el și realitatea obiectivă, confundîndu-se, cum spun autorii, în „haosul pri-

mordial al endogenezei". Sau, cu o formulă, mai sofisticată : „o absență ce se ascunde". Printre formele psihotice descoperim și unele pe care literatura le-a înnobilat ca, de pildă, melancolia. Pentru noi, profanii, melancolicul este omul umbros și profund, tipul poetic, bolnav de boala îngerilor, nocturn, lunatic în plină zi. Ceea ce citesc însă despre melancolici în această carte mă deprimă. Nici vorbă de aură poetică, de profunzime, de retragere în lumea meditației rodnice și discrete : „melancolia semnifică ieșirea persoanei bolnave din afectivitate și înstrăinarea într-o lume mai săracă, automată, contingentă !".

Trec peste alte pagini care mă determină să-mi iau pulsul și să mă privesc din cînd în cînd în oglindă pentru a observa dacă privirea mea este liniștită și normal expresivă, pentru a mă opri cu mai mare interes la acelea care vorbesc despre intoxicația cu mescalină. Aceasta îmi aduce în gînd experiența lui Michaux și aceea mai veche a lui Flaubert, care a gustat șoricioaică (sau, în fine, a pus pe buze această otravă) ca să poată descrie în cunoștință de cauză, în *Doamna Bovary*, scena sinuciderii. Doctorul Pamfil a încercat, experimental, beția mescalinică și o descrie, ca specialist, cu o culoare și o fantezie ce dovedesc talent literar : „Mă culc pe divan, rămîn cu ochii deschiși. Lampa devine o sursă de lumină pulsantă ca un fel de vietate transparentă. Ea e centrul de producere al unor unde luminoase, concentrice, care se răspîndesc diafane în spațiu. Abajurul e ca o rochie de dansatoare ce face piruete. Încep să fiu cuprins de senzația că pulsația luminoasă mi se transmite și mie, în întregime, ca o impregnare ondulantă. Închid ochii. Sub pleoape se declanșează

o extraordinară profunzime de motive luminoase. La început, vîrtejul generat este situat în toată musculatura periorbitală. Tremurăturile fine musculare se transformă într-un fel de scăpărări uluitoare, care apoi se generalizează în tot cîmpul vizual [...]. Instabilitatea motivelor luminoase este mare și constituie o cascadă de toate culorile de toate intensitățile, cu o prodigioasă bogăție de combinații decorative..."

Cartea, în totalitatea ei, este scrisă în acest stil nuanțat, cu metafore de o putere de sugestie uneori ce îndreptățesc pe critic să socotească pe acești psihiatri niște eseiști inteligenți, informați, capabili să confrunte un caz clinic cu o filozofie de existență. Capitolul despre nebunie și creație este pasionant, totuși pînă la urmă nu mă satisface pe de-a-ntregul, fiind prea sumar și fără descinderi (ar fi fost utile aici!) în cîmpul artei. Literatura profană (biografiile în special) oferă curent publicului explicații despre nebunia creatorilor și cine nu știe de pacientul doctorului Gachet, Van Gogh, care a pictat poate cele mai bune tablouri ale sale în curtea unui sanatoriu de boli mintale? Autorii *Psihozelor* rămîn în sfera generală și susțin, în esență, că nebunia nu este creatoare. Arta psihotică este o aberație („nici comuniune, nici mesaj"), trăirea halucinant delirantă nu duce la nimic, numai natura triontică poate ajunge la artă, pentru că numai ea poate crea o lume paralelă a formelor.

Mă așteptam, spun sincer, să aflu mai multe despre mecanismul psihic al artei. Despre simbolurile, formele ei mai știm cîte ceva. Dar despre originile ei psihice știm atît de puțin și pe cale mai ales metaforică. Poate că cineva care cunoaș-

te modul în care se declanşează şi funcţionează procesele spiritului ar putea pătrunde dincolo de limita la care avem acces noi, criticii, spirite iremediabil raţionaliste, obstinaţi să descifrăm înţelesul unor idei, simboluri gata făcute. Dar care este etiologia lor, spre a vorbi în limbaj medical, n-ajungem să ştim. Ed. Pamfil şi D. Ogodescu ne avertizează că arta („a doua claritate a conştiinţei") este condiţionată de un psihic normal, psihozele sînt improductive pe acest plan. Citesc, totuşi, într-o publicaţie străină despre o expoziţie de pictură a handicapaţilor mintali şi cel ce o comentează nu este zgîrcit cu adjectivele. El nu se ruşinează să pronunţe cuvîntul geniu şi entuziasmul lui este susţinut de un cercetător psihiatru care relatează despre rezultatele unui test în lumea copiilor. Testul scoate în evidenţă nişte abateri de la regulă care ne pun pe gînduri.

Nu vrem şi nici nu avem competenţa necesară să intrăm într-o discuţie pe această temă, deşi discuţia n-ar fi inutilă. Suprarealiştii publicau cu patru decenii în urmă producţiile unor nebuni şi mulţi critici consideră pictura lui Dali ca fiind produsul unui geniu paranoic. Să nu mai vorbim de faptul că cei vechi considerau că arta iese dintr-o nebunie a spiritului. Care sînt limitele creaţiei normale şi, mai ales, care este posibilitatea artei de a cuprinde dezordinile psihicului şi de a scoate din observarea lor imaginea suferinţei umane? Arta merge, am impresia, mai repede şi mai departe decît ştiinţa în acest domeniu. Ea îşi propune şi probleme pe care, deocamdată, ştiinţa psihicului nu le poate rezolva. Un motiv în plus de încrede-

re în forța artei de a ordona și îmblînzi nu numai tenebrele din afară, ci și pe acelea, mai adînci, din interiorul naturii umane.

LECTURA PRODUCTIVĂ ȘI LECTURA CRITICĂ

Lîngă elementele care determină, după poetica tradițională, procesul literar *(autor, operă, lume)*, poetică modernă așază un nou factor *(lectorul)* cu rol din ce în ce mai important în sistemul de relații, determinări în care intră, fatal, opera literară. Statutul acestui lector s-a modificat fundamental în literatura din secolul al XX-lea în sensul că, dintr-un element exterior fenomenului literar, el a devenit un factor, nu spun decisiv, dar fără de care viața unui text nu se poate înțelege. Scriitorul mai vechi se adresa cu amabilitate unui cititor vag, binevoitor, inteligent, fără a lega însă, nici un moment, existența (și cariera) operei lui de existența acestui confident. *Publicul cititor* este o noțiune fără determinări precise, autorul de romane sau de poeme nu este, în orice caz, terorizat de reacția acestui personaj fumuriu de care poate depinde, cel mult, succesul lui financiar.

Spre sfîrșitul secolului (și atitudinea se prelungește pînă în preajma celui de al doilea război mondial prin agorafobia unor școli literare !) apare și disprețul față de cititorul comun de literatură. Se cultivă un singur fel de lector și anume lectorul *inițiat*, celălalt, omul de pe stradă, poate să aștepte, poate fi ignorat. Indiferent care sînt formele de manifestare față de public, o notă comună le unește : credința că opera este o entitate su-

ficientă prin ea însăși. Receptată sau nu, ea există, circulă, supraviețuiește peste indiferența sau neștiința unui cititor plasat, totdeauna, *dincolo,* în afara procesului literar. Stendhal credea că va fi înțeles peste 100 de ani, alți scriitori (poeți mai ales) speră să nu devină niciodată niște *mistere popularizate*. Pentru toți, cititorul se confundă cu *publicul* (un cititor, așadar, neindividualizat), iar publicul, bun sau rău, înțelegător sau opac, stă în afara granițelor literaturii. Amabilitatea față de el merge, în proza tradițională, pînă a-i acorda, cel mult, calitatea de *martor*. Formulele de politețe pe care le întîlnim din cînd în cînd în scrierile mai vechi : „cititorul nostru știe" sau „cititorul bănuie", „rog pe cititor să-și amintească" traduc o mică strategie a scriitorului care, pentru a ieși dintr-o situație dificilă, apelează la sinceritatea și competența unui cititor abandonat, cu aceeași grație, în pragul creației literare.

Noul roman răstoarnă acest raport și face din *lector* (termen preferat aceluia vag de *cititor)* un personaj al operei și anume personajul cel mai important. Opera, constituindu-se din fragmente, notații dezarticulate, povestiri *rupte,* trebuie ordonată, structurată și rolul de a înfăptui acest lucru revine nu creatorului ci lectorului. Imaginea cititorului care așteaptă, comod, să răsfoiască o carte este aruncată în aer. Cititorul, silit cu brutalitate să părăsească fotoliul, este introdus *înăuntrul* literaturii pentru a îndeplini o funcție esențială : aceea de a *recrea* opera, căci a ordonat, a da un sens unor fapte juxtapuse înseamnă, în fond, un act de creație. Jean Ricardou, teoreticianul *noului noului roman,* merge mai departe și face din *lectorul de literatură* un *producător de literatură*. Lectura nu

mai este, în aceste condiții, un act de receptare pasivă, cu o unică influență (aceea a operei asupra celui care o citește) : lectura are urmări și asupra *textului*, în sensul că îl re-creează scoțînd în evidență amănunte, semnificații la care autorul pus pe copertă nu s-a gîndit. În felul acesta bariera tradițională dintre operă și cititor este ruptă, lectorul se implică în operă, o *rescrie* după gustul și înțelegerea lui, substituindu-se, în cele din urmă, adevăratului creator.

Ideea *lecturii productive* îmi amintește de *volumele, obiectele* sculpturale de avangardă care, plasate în locuri accesibile, pot fi aranjate, modificate după voie de spectatori. Opera literară, nelimitată de o structură materială, este într-o veșnică stare de creație. *Scriitura* se modifică (semnifică) la nesfîrșit în funcție de gustul, ideologia, instrucția producătorului. Seducătoare perspectivă. S-ar părea că longevitatea unei opere literare nu mai constituie un motiv de îngrijorare, cu condiția ca acestor personaje din afara textului să nu le piară într-o zi plăcerea de a participa la o creație literară asupra căreia n-au fost, în prealabil, chestionate. Primejdia în orice caz există și, dacă judecăm după *noul roman*, cercetat din ce în ce mai rar de asemenea lectori *productivi*, situația scriitorului care așteaptă totul de la cititorul-ordonator nu este de invidiat.

Este limpede că aceste speculații vor să dărîme mitul creatorului-demiurgic și, în alt plan, să înlăture ideea operei ca produs unic, misterios al talentului. Opera, spun noii cercetători ai problemei, *se face* din cuvinte, cuvintele intră într-un *text* ce trebuie decodat, *citit* cu anumită știință, cu o *grilă* personală, ceea ce echivalează cu o re-

creație, căci orice lectură adevărată modifică (inculcîndu-i semnificații noi) textul. În acest proces cu dublă acțiune (text — lector, lector — text) *creatorul* (autorul) ocupă un loc secund, aproape neglijabil, comparabil cu acela al ucenicului vrăjitor care, punînd în acțiune un mecanism complicat, nu mai este în stare să-l stăpînească. Trebuie să intervină altcineva, un personaj care nu există propriu-zis în carte, pentru a pune ordine în viața acestor elemente rebele și a le da un înțeles.

Cît de adevărate sînt toate aceste disocieri și în ce măsură schimbă ele raportul dintre operă și critică rămîne de văzut. Ideea că cititorul modern intră într-o relație nouă cu opera literară este în afară de orice discuție. E vorba, în primul rînd, de un cititor solicitat, introdus, dacă nu în procesul de creație, în orice caz în intimitatea creației. Din *martor pasiv*, spectator, i se cere tot mai insistent să devină *un interpret*. A spune că el capătă statutul de personaj al cărții e mult, pentru că, în acest caz, cartea ar avea un număr fix de personaje cunoscute, identificate și, din contactul repetat cu publicul, un număr infinit de alte personaje necunoscute care modifică simbolurile fundamentale ale cărții. Or faptul nu se poate controla și, chiar dacă s-ar putea înregistra reacțiile acestor personaje posibile, concluzia este că simbolurile mari ale operei nu se modifică în esență și nici textul (discursul) literar nu se transformă.

Alt element suportă modificări serioase din contactul cu opera și anume *lectorul*, factorul-coordonator, personajul-cheie atît de mult curtat, adulat în epoca noastră. Acesta este, în fond, scos din comoditățile lui tradiționale, culpabilizat, pro-

vocat și silit, în cele din urmă, să ia act de existența lui și să mediteze cu responsabilitate la circumstanțele care-i determină destinul. Mutația, în raport cu literatura de acum o sută de ani, este importantă, cu adevărat, dar pe planul acestei relații : cititorul nu mai este *publicul amabil*, cititorul este un factor ce trebuie scos dintr-un sistem de inerții și transformat într-un interpret al unor fapte care îl asaltează de peste tot și, nu o dată, îl terorizează. Conștiința lui este din ce în ce mai mult solicitată, *lectura* devine o participare spirituală cu efecte, pentru cititor, de mai multe feluri.

Michael Riffaterre introduce, în relația *operă—lector*, noțiunea de *archilecteur* sau *lecteur pluriel* („Explicația faptelor literare" — vol. *L'Enseignement de la littérature*, Ed. Plon. 1971), pornind de la ideea că în componența fenomenului literar intră, în afara textului, „cititorul și ansamblul de reacții posibile ale acestui cititor". Mai precis, pentru a împiedica manifestarea subiectivismului, impresionismului în lectura unui text literar, omul de știință citat propune o *lectură colectivă*, adițiunea, altfel zis, de opinii, reacții pe baza unei anchete discrete și eficiente în mai multe straturi sociale. Asemenea sondaje s-au făcut și Riffaterre citează cazul cărților lui Kafka prezentate în fața unui *arhilector* : publicul pestriț din cartierul unui oraș german. Interesant, observă el, este faptul că, deși motivate în chip diferit, reacțiile au fost aceleași la anumiți *stimuli* ai textului. Deosebirea unei asemenea lecturi de ancheta sociologică ar fi dezinteresul pentru *mesajul* subiectelor chestionate. Nu interesează, așadar, ce simt indivizii care ascultă (citesc) un text, ci care sînt acele puncte

C-ca 237 coala 8

(stimulii) ai textului la care reacționează ei. E ca și cum am introduce o substanță într-un corp omenesc pentru a vedea ce funcții afectează, ce organe reacționează la contactul cu ea.

Întrebarea este, revenind la operă și la interpretarea ei, care ar fi profitul unei asemenea operații complicate. Profitul ar fi cel subliniat înainte : „Obiecția mea față de felul cum este studiată în general literatura — spune Riffaterre — este că criticul își construiește un model după impresiile lui strict personale : în consecință, el riscă să neglijeze tot ceea ce nu trece prin filtrul său impresionist. Avantajul analizei mele este de a pune la dispoziția criticului o hartă pe cît se poate completă a *stimulilor* de reacție care există în text. Prin aceasta, criticul nu mai este tentat să cerceteze textul cu propria lui schemă, căci el are sub ochi, descrierea a ceea ce orice lector trecut, prezent sau viitor poate vedea în text"... Critica s-ar împărți, în acest caz, în două etape : stadiul *heuristic* (cartografierea textului prin consultarea arhilectorului) și stadiul analitic, *hermeneutic*, în care, cu toate datele în față, pus în gardă față de impresionismul lui fatal, criticul poate interpreta opera.

Ideea unui filtru obiectiv nu-i de disprețuit în interpretarea fatal subiectivă, personală a operei literare, însă metoda propusă de Riffaterre este aproape ca și irealizabilă. Dar să zicem că da, se poate pune în practică, un număr de cercetători grupați în jurul unui critic consultă sistematic *arhilectorul* pentru a afla ce ? Că la o scenă din carte o parte a publicului lăcrimează în timp ce alta rămîne senină, că o metaforă place, iar alta nu, că, în fine, în unele puncte ale textului cititorul aces-

ta de condiție socială și intelectuală neomogenă reacționează unitar. Reacțiile, golite de conținutul lor (aceasta este operația propusă de Riffaterre), sînt cercetate, sistematizate apoi de critic și comparate cu impresiile date de o lectură personală a textului. În absența unor interpretări pe baza acestei metode nu putem trage nici o concluzie, ne întrebăm numai dacă ea ar modifica în vreun fel relația critic — operă și, în alt plan, dacă viața operei literare s-ar resimți de pe urma unor astfel de consultări publice. Critica, nu este greu de prevăzut, ar deveni o instituție foarte complicată, un sistem de ordinatoare puse sub controlul unui dispecer-șef : criticul instalat la pupitrul de comandă al unei uzine enorme. Perspectiva începe să înspăimînte.

Nu cred ca *arhelictorul* să poată înlocui criticul literar : un lector solitar, subiectiv, imperfect, contestabil și, prin aceasta, un lector care provoacă alte lecturi, tot subiective, imperfecte. Lectura solitară a criticului mi se pare o lectură privilegiată.

IV

DIALOGURI

DESPRE SPIRITUL MODERN

— O noțiune care și-a pierdut orice sens în discuțiile literare este *modernitatea*. Ea acoperă totul, justifică imposibilul, se identifică, în capul multora, cu *valoarea, actualitatea,* în fine, modernitatea este o insignă ce se agață pe pieptul oricărei haine a literaturii. Vrei să spui că un scriitor din secolul al XIX-lea are un sunet autentic în frază și că modul lui de a înțelege arta nu s-a învechit ? Spui imediat, fără a clipi din ochi, că sunetul frazei și concepția lui sînt *moderne*. Ai citit o carte de proză și ți-a plăcut, tipologia ți-a rămas în minte, analiza psihologică este fină, inteligentă. Comunici unui amic această impresie de lectură și, înainte de a încheia, adaugi : *iată lumea văzută de un spirit modern !*

N-aveți impresia, domnule profesor, că noțiunea ne terorizează, că termenul de *modernitate* nu mai înseamnă nimic însemnînd atît de multe lucruri ? Eu, unul, sînt exasperat de vorba asta goală și trufașă...

— Pentru noțiunea ce te exasperează azi pe dumneata s-au dus în trecut bătălii grele și războiul nu s-a încheiat nici azi. Este războiul de cel

puțin două sute de ani al literaturii. Fii, așadar, mai respectuos cu *modernitatea*, nu lua numele ei în deșert, pentru că ea continuă să numească nobila aspirație spre înnoire a artei. S-a scris mult despre *modern, modernism, modernitate*, și se va mai scrie pentru că arta a gravitat în ultimele secole în jurul acestei familii de cuvinte. „Sfinta familie", putem zice, în care o minte alegorică ar putea distinge un principiu masculin *(modernul)*, un principiu feminin *(modernitatea)* și fructul legăturii lor : *modernismul*, copilul nou-născut al oricărei epoci literare. Adrian Marino, pe care ți-l recomand, demonstrează într-o carte că noul născut de ieri este bunicul spiritual (tradiționalist) de azi. Împingînd imposibila alegorie mai departe am putea zice : copiii cresc și îmbătrînesc ușor în această familie, modernismele trec, ca și modele, repede. Principiile din care se revendică rămîn însă. Ele trăiesc într-o veșnică stare de opoziție și tendința lor este de a destabiliza ceea ce este constituit. În spatele *modernului, modernității* stă spiritul insurecțional al artei, acela care o împiedică să îmbătrînească.

— Alegoria pe care ați dezvoltat-o nu-mi place, spun deschis, domnule profesor. Eu zic că *modernitate, modern, modernism* nu înseamnă nimic și dumneavoastră le sacralizați într-o alegorie care ne sugerează principiile fundamentale ale creației. Nimic nu mai poate înnobila un cuvînt care și-a pierdut sensul plin, exact. Vorbele prea elastice se ofilesc în inexactitate. Îmi plac cuvintele care mă ajută să comunic repede și precis ceea ce gîndesc. *Spiritul modern* este o expresie a nevoii de adevăr... Dar, vai, ce spun ?! Iată pînă unde merge automatismul nostru verbal... Combat niște clișee

și mă pomenesc folosindu-le fără voia mea... Doream să spun că simt o imperioasă nevoie de precizie în discuțiile literare. M-am săturat de aluziile subtile, de paradoxurile spumoase, de vorbirea în parabole, am devenit dușmanul neîmpăcat al cuvintelor care îți fac cu ochiul în frază : adică ele spun ceva dar să nu crezi ceea ce spun, pentru că ele vor, în fapt, să spună altceva. Scriitorul român vorbește prea mult în pilde, ca moș Nichifor Coțcariu. Vreau mai multă rigoare, mai mult spirit geometric !...

— De la o biată alegorie ai ajuns la negația limbajului aluziv. Ataci fără să vrei o vocație fundamentală la noi, românii. Ne place să sucim vorbele, finețea noastră în această direcție este fără egal. Scriitorul român este, prin excelență, *auditiv*, sensibilitatea lui merge spre nuanța sunetului, o pagină de literatură este o petrecere cu vorbe ingenioase. Un roman istoric de Sadoveanu este o suită de *divanuri* (am demonstrat acest fapt în altă parte), acțiunea cărții se rezumă la deplasarea de la un loc de popas (de vorbă) la altul. Iată *aventura*, iată *istoria*.

Instabilitatea istoriei prin care am trecut n-a cultivat în noi gustul migrațiunii. *Dealul* și *valea* de care vorbește Blaga se succed pe un spațiu redus. N-avem sentimentul marilor întinderi, mișcarea noastră este pe o rază mică, însă fantezia noastră este nelimitată. Construim în imaginar, ne dezlănțuim în ficțiune, rostirea noastră atinge profunzimi maxime (o profunzime, repet, a nuanței). Alergăm și ne odihnim în cuvinte. Imprecizia de care ești revoltat reprezintă o posibilitate de evoluție a limbajului și, deci, a gîndirii. Cuvintele care îngheață într-un singur sens sînt niște unelte li-

mitate în mîinile spiritului. Infidelitatea limbajului permite naşterea literaturii. Cum vezi, perseverez în alegoria fecundităţii. Azi sînt într-o zodie a rodului...

Dar să nu pierdem din vedere *spiritul modern*. Mă aşteptam ca, protestînd împotriva folosirii abuzive a termenului, să te întorci la sensul lui iniţial şi să încerci o definiţie mai precisă a lui. Să luăm cazul poeziei. Ce asigură, permite-mi să te întreb, „modernitatea" ei ?

— Hugo Friedrich zice că o anumită *conştiinţă a rupturii*, sentimentul dizlocării în geometria creaţiei. Mă întreb însă dacă poeţii de dinaintea lui Baudelaire n-aveau acest sentiment. Mie îmi pare că da. Poetul, mă rog, *modern*, nu face decît să reinventeze şi să reformuleze ceva ce a fost de mai multe ori inventat, exprimat.

— Baudelaire, pe care mulţi îl citează ca fiind cel dintîi poet modern european (unii sînt însă de părre că advăratul spirit modern începe cu Rimbaud), Baudelaire, zic, credea că modernitatea este „tranzitoriul, fugitivul, contigentul". Şi că ea nu constituie decît o jumătate din artă. Cealaltă jumătate se sprijină pe „l'éternel immuable". Tot el observă, într-un articol despre Gautier, că tendinţa artei moderne este esenţial demoniacă. *Tranzitoriul, fugitivul, contingentul, demoniacul, bizarul* („le beau est toujours bizarre") sugerează ceea ce am putea numi *sentimentul inconsistenţei* şi *conştiinţa limitei*. O definiţie provizorie a spiritului modern ar fi atunci următoarea : creatorul a pierdut sensul plenitudinii, al totalităţii şi a căpătat, în chip alarmant, o conştiinţă a existenţei fragmentare. Spiritul modern are o conştiinţă monadică. El a fost alungat de propria gîndire dialectică din

paradisul universului stabilizat, coerent, previzibil. Creatorul se naşte, în fiecare dimineaţă, odată cu răsăritul soarelui, asaltat de neliniştі, obligat să găsească justificări noi.

— Sînt, totuşi, şi conştiinţe mai liniştite printre „moderni". Bucolicii n-au pierit cu totul în secolul al XX-lea. Am impresia că, odată cu spaima de civilizaţie hiper-industrializată, ne întoarcem la mitul naturii pure, căutăm din nou izvoarele şi pădurea, vrem ca ochiul nostru să poată privi în libertate orizontul... Pentru că vorbiţi de Baudelaire, daţi-mi voie să vă citesc dintr-o cronică din 1859. Iată ce spune el privitor la raportul dintre poezie şi progres : *poezia şi progresul sînt doi ambiţioşi care se urăsc instinctiv şi, atunci cînd se întîlnesc pe acelaşi drum, unul dintre ei trebuie să devină servitorul celuilalt* — sau cam aşa ceva. Dacă traduc bine textul, asta înseamnă că poezia şi progresul nu prea merg mînă în mînă. Baudelaire este socotit, cu toate acestea, poetul care a adus urîtul urban în poezie, inesteticul „progresului" în artă. El îşi bate joc de pictorii ierbivori şi laudă, în nişte superbe poeme, Parisul cu scările lui de metal apocaliptice, bulevardele pe care forfotă oamenii şi neliniştea care creşte, creşte...

— Baudelaire a spus multe şi estetica lui se constituie dintr-o suită de negaţii. Progresul de care vorbeşte are un sens mai larg, în cazul citat el se identifică, am impresia, cu spiritul de înnoire în sfera creaţiei. Ca să te liniştesc în privinţa lui Baudelaire, să-ţi spun că tot el observă undeva că literatura care refuză să ia în seamă ştiinţa şi filozofia este o literatură „homicide et suicide". Prin Baudelaire, cunoaşterea poetică şi-a asumat şi neliniştile, ezitările ştiinţei, transfor-

mîndu-le în teme de meditație. Cit despre filozofie, ea este pentru poezia modernă o sursă de insecuritate. Așa gîndește cel puțin René Char. Poetul este, după el, un „magician al insecurității". Nici știința nu-l împacă cu sine și cu universul, pentru că orice știință creează o nouă ignoranță (Michaux).

Creatorul se refugiază, atunci, în interogație. Orgoliul și nădejdea lui se exprimă în întrebările pe care le pune. Avînd o conștiință monadică, el are, repet, o conștiință terorizantă a limitelor. Poezia trăiește, din această cauză, într-o (și dintr-o) „insomnie perpetuă" (René Char). Opera ei este totdeauna neterminată. Ea vrea să spună totul și n-ajunge decît să spună o parte, vrea să îmbrățișeze universul și n-apucă să treacă de hotarele monadei în care este închisă. Teribil acest sentiment al obstacolului în conștiința creatorului modern !...

— Vorbiți de *obstacole* în poezie. Îmi amintesc că tot dumneavoastră citați odată pe Valéry cu ideea lui despre instituirea necesară a *pragurilor*... Dacă am înțeles exact, Valery crede că nu există valoare și plăcere estetică acolo unde nu există un obstacol și o mobilizare a spiritului pentru a-l depăși. Asta ar veni cam așa : creatorul să-și bată singur cuie în talpă ca să poată spune mai tîrziu, cînd rănile s-au vindecat, că este fericit.

— Înaintea lui Valéry, intuiția acestor „praguri" a avut-o Baudelaire. Amintește-ți ce spune în prefața la *Florile răului* : această carte, *esențial inutilă și absolut inocentă, n-a fost scrisă decît să poată să se exerseze* „mon goût passionné de l'obstacle". Prefața este, evident, o sfidare a bunului simț conservator, o provocare admirabilă la adresa esteticii. Din formula aceasta ironică, să

tragem însă un sens estetic grav : *obstacolul* este o incitare cu dublu efect, o sursă de neliniște și de voluptate, o provocare și un remediu. *Conștiința limitelor* duce, în poezia modernă, la o conștiință a plenitudinii în efortul de a le depăși. Iată de ce orice disperare ascunde și o plăcere de a dispera. Demonicul este sursa beatitudinii moderne.

— N-aș fi crezut. Eu gîndeam că spiritul demonic reprezintă răul din conștiința noastră, *arhetipul* nostru negativ, rebel, diavolul care pune cu insolență în cauză geometria creației divine...

— Nu ești departe de adevăr, dar iubirea dumitale fanatică de clasicitate rațională te împiedică să vezi necesitatea spiritului demoniac în artă. Punînd în cauză stilurile constituite, el face să progreseze gîndirea artistică și să apară forme noi de expresie. Noi credem, îndeobște, că o operă, ca să supraviețuiască, trebuie să fie mereu interogată, pusă în discuție de către critică. Iată însă că aflăm din mărturii autorizate că însăși nașterea operei necesită un șir de obstacole așezate, în chip deliberat, în calea ușurinței de a scrie.

Rezumînd, ți-aș zice că viul sentiment al inconsistenței duce la plinătatea creației moderne. Conștiinței limitelor i se substituie, în operă, libertatea de a o contesta, profunzimea întrebării ne face să uităm absența răspunsului... Sau, mai bine zis, interogația a devenit în opera de artă soluția cea mai profundă. Noi, modernii, facem ce facem și transformăm *tranzitoriul, fugitivul, contingentul* într-un „éternel immuable" sau, mă rog, ne străduim. Avem grijă, în același timp, să punem dinamită la temelia *eternului* și a *nemișcării*.

— Nu vreau, totuși, să trăiesc pe o grămadă de dinamită. Vreau ca poezia să mă învețe să contemplu, fără dezgust, corpul spiritului meu...

— Asta și face. Nu te lua după cruzimea temelor și a limbajului. Ea ne face să ne gîndim, cu o fecundă nostalgie, la „l'éternel immuable" în continua, neliniștitoarea deplasare a liniilor existenței.

FANATISMUL METODEI

— Domnule profesor, vă mărturisesc că discuțiile prea numeroase despre metodă în critică nu-mi fac o impresie bună. Prea multe propoziții generale, o terminologie care printr-un sincretism complicat devine rebarbativă, o intoleranță care îmi amintește de lupta dintre nominaliști și realiști etc. N-ar fi mai bine să facem critică modernă fără să zăngănim atît de îndelung și obositor armele ?! Mă tem că, în acest chip, critica se înstrăinează de obiectul ei real și singura ei justificare de a fi : literatura.

— Ai și nu ai dreptate. Ai — pentru că nu putem înlocui critica adevărată (oglinda fină în care se văd profunzimile operei) cu discuția interminabilă despre metodologia criticii. N-ai totuși pînă la capăt justificare în suspiciunile dumitale, pentru că orice disciplină tinde să-și revizuiască din cînd în cînd principiile și să-și înnoiască instrumentele. Secolul al XX-lea poate fi numit, din acest punct de vedere, secolul radicalizării spiritului. O formă a acestui proces este rediscutarea metodelor tra-

diționale de cunoaștere. Critica vine în urma altor discipline, ca antropologia, lingvistica, psihologia de la care împrumută, dealtfel, multe sugestii. O clasificare posibilă a noii critici poate fi făcută în funcție de natura și sursa instrumentelor de analiză. Nevoia de a scăpa de relativismul impresionist și de a da analizei critice o bază mai solidă (să-i spunem, dacă vrei, științifică, deși asupra acestui termen trebuie să păstrăm în critică oarecare îndoială) a orientat multe spirite spre forme mai obiective de a aborda literatura. Ideea că putem trece dincolo de suprafața textului și că, printr-o metodă adecvată, putem cunoaște pivnițele lui este, să recunoaștem, stimulatoare.

— Nu vă contrazic, dar vă atrag atenția că nici ambiția pozitiviștilor din secolul trecut nu era alta. Cultul lor pentru faptele literare, oroarea de subiectivitate nu sînt atît de îndepărtate de spiritul noii retorici.

— Există o deosebire fundamentală, deși unele forme pot circula de la o epocă la alta. Spiritul pozitivist consideră opera un dat obiectiv cu o compoziție ce poate fi determinată ca formula apei. La o sută de probe, rezultatul trebuie să fie același. Explicația operei nu mai constituie, atunci, un secret. Critica nouă introduce ideea de cod și pune un accent pe rolul lectorului, critica fiind, după o definiție largă, acceptată de toți, un sistem de lectură. Din această reconsiderare a naturii operei decurg foarte multe lucruri. Nu vreau să intru în chestiuni de amănunt, țin doar să te conving că înnoirea instrumentelor în analiză nu a rămas fără urmări profunde. Știm azi că opera are multe straturi și că ceea ce numim de obicei idei, teme nu acoperă decît o mică parte, și nu totdeauna cea

mai însemnată, din realitatea creației. Acum, dacă metodologia a dus la descoperirea profunzimilor operei sau opera, citită cu un spirit mai pătrunzător, a impus înnoirea vechiului mod de analiză, rămîne după mine o chestiune tot atît de importantă ca și aceea a primordialității oului sau a găinii.

Pentru un critic adevărat (și-l numesc pe acela care nu pierde niciodată din vedere existența operei) teoria asupra metodei nu poate constitui un scop în sine, dar nici nu trebuie s-o îndepărteze din preocupările sale.

— O chestiune, totuși, nu-mi este lămurită. Înainte, critica depindea de filologie, mai tîrziu de filozofie, acum criticii își caută cu obstinație o disciplină învecinată (antropologia, psihanaliza, matematica etc.) pentru a i se supune cu fervoare. Este critica lovită mereu de fatalitatea de a fi la remorca altor discipline ?! Sainte-Beuve îi dăduse oarecare independență...

— Dumneata vezi în această tendință de expansiune, încorporare o obediență, eu văd un indiciu de vitalitate, o perpetuă dorință de regenerare. Disciplinele conservatoare îmbătrînesc și dispar, ca să supraviețuiască ele au nevoie de o purificare a sîngelui intelectual. Critica este o disciplină deschisă, nu-i nici artă nici știință pură — și disputa dintre partizanii celor două formule mi se pare realmente sterilă : critica este o disciplină a spiritului care trăiește dînd tîrcoale unui obiect complex, plin de secrete : opera. Întîlnirea dintre ele este esențială, este, aș spune, forma lor de existență. Opera fără critică (lectură) este doar o posibilitate, critica fără obiectul incitant, provocator al operei este o agreabilă conver-

saţie despre vreme. De aceea cred că substanţa, corporalitatea, forma de existenţă a criticii este analiza, locul unde miturile disciplinei noastre (gustul, intuiţia, metoda etc.) îşi găsesc o justificare şi o împlinire. Îmi permit să-ţi citez o frumoasă observaţie (de natură fenomenologică) a lui Poulet despre actul critic: „actul prin care spiritul, pactizînd cu corpul său şi cu acela al altora, se uneşte cu obiectul pentru a inventa subiectul"... Ceea ce numim demers în critică se bizuie pe acest mecanism de alianţe şi asumări...

— Mărturisesc că-mi place mai mult definiţia criticii ca fidelitate mediatoare, infidelitate provocatoare, pe care aţi citat-o altă dată. Ea îmi spune mai mult...

— Te-am prins, stimabile, îţi plac definiţiile, te ridici împotriva excesului de metodologie în critică dar savurezi vorbele rare despre ea. Orice definiţie trebuie să aibă justificarea analizei, ca şi metoda care, în sine, nu poate fi bună sau rea. Repet pe cineva, amintindu-ţi că metoda are în critică exact valoarea celui care o aplică...

— Cum, chiar cînd este vorba de metode obiective ca structuralismul, semiotica, psihanaliza textului ?

— Chiar şi atunci. În aplicaţia lui Barthes structuralismul este o descoperire extraordinară, textul lui ne dă un sentiment de fervoare intelectuală, de gimnastică superioară a minţii. *Racine* al său arată o anumită vivacitate a formelor. Racine al nu ştiu cărui asistent al Universităţii din Dijon e o adiţiune plicticoasă de formule. Te invit să nu juri pe structuralism, psihanaliză etc., descoperă mai bine şi crezi cu mai mare tărie în criticii structuralişti, psihanalişti, tematişti etc.

Dealtfel tendința mai nouă este de a le sintetiza într-o formulă care redă criticii libertatea și puterea ei de creație. Jean Starobinski, de exemplu, arată multă luciditate în această problemă. Cartea lui despre J.—J. Rousseau, *La transparence et l'obstacle*, ca și aceea despre *Relația critică* indică dorința, care, repet, nu-i numai a lui, de a depăși fragmentarismul critic, de a privi opera ca un *univers în alt univers*, mai larg.

— Sînt, dacă înțeleg bine, metode ale fragmentului și metode ale întregului. Unele care își asumă totalitatea operei și altele care acceptă programatic numai un strat, un nivel al ei. *Pivnițele* sau *etajul* textului, niciodată și *pivnițele* și *etajul*. Eu, parcă, aș fi de partea totalității. Acolo unde existența omului se manifestă în complexitatea ei. Greșesc, oare ?

— Obiecția cea mai serioasă ce se poate aduce *școlii formaliste* în critică este aceea că ea ignoră *existența* omului în opera de artă, prin existență înțelegînd un destin individual în raporturile lui cu istoria. Opera, sîntem de acord, este o arhitectură de forme legate unele după o logică ce poate și trebuie să fie determinată, analizată în ansamblu și separat, pe fragmente izolate, dar în interiorul acestei construcții ingenioase se află, să nu uităm, o experiență umană, deci o *existență* ce se caută și se exprimă. Mult mai profunzi mi se par acei critici noi de felul lui Jean-Pierre Richard și Jean Rousset care, luînd în considerație *practica scrisului* (l'écriture) vor să descopere în ea o *căutare de sine*, o experiență, un mod, în fine, particular de a se observa și de a se construi. O astfel de critică (s-o numim *integratoare*) are, între altele, avantajul că depășește vechea dilemă

a criticii tradiționale între *conținutul* și *forma* operei. Opera este o unitate dialectică, forma nu-i decît o manifestare a conținutului, conținutul există la nivelul formelor. Descoperind un tip de narațiune, creatorul se descoperă și se exprimă pe sine. În literatură *formele* nu circulă în chip neutru, impersonal, în felul prefabricatelor folosite în construcții. Un roman, un poem, o pagină de eseu reprezintă, spune Jean-Pierre Richard, „o aventură de a fi", ceea ce, tradus într-un limbaj critic mai exact, înseamnă că la orice nivel și în orice fragment al operei se exprimă o viziune, un *demers* personal, un tip de relație cu existența privită în toate formele ei de manifestare. Experiența (existența) se definește nu numai prin ideile, simbolurile vizibile, ea se exprimă și printr-un șir de noțiuni și relații mai abstracte (cum sînt acelea de timp și spațiu) sau, dimpotrivă, prin niște raporturi foarte concrete cu lucrurile în materialitatea lor cea mai plină.

De la Bachelard pînă la *tematiștii* mai noi, criticii sînt de acord că prezența în operă a unui peisaj, repetiția unor *corpuri*, predominanța unor elemente din sfera naturii nu sînt întîmplătoare. Opera trăiește și în acest cerc de probleme, creatorul se manifestă și aici, și, dacă vrem să spunem ceva fundamental despre el, trebuie să împingem analiza și spre acest plan.

Avem, atunci, o definiție mai profundă a operei literare și, în genere, a spiritului creator văzut în legăturile sale complexe cu o realitate vastă, tradusă într-o gamă întinsă de nuanțe, de la idee la senzație. Critica modernă tinde astfel să devină o critică *totalizantă*, o critică, cum s-a zis de atîtea ori, a profunzimilor, aducînd în cîmpul ana-

lizei și partea nevăzută a icebergului. Funcția literaturii fiind „recuperarea totalității ființei" (Sartre), critica trebuie să tindă a reconstitui aventura spiritului creator în acest proces, observîndu-se, descoperindu-se, exprimîndu-se în același timp pe sine. Ea nu este o martoră impersonală, este o conștiință care dă seama despre altă conștiință, *o apropiere* spirituală de ceva (opera) care, la rîndul ei, și-a asumat o realitate în ansamblu și în amănunt.

— Ne aflăm, vă atrag atenția, încă în pivnițele operei. N-am urcat la etaj, în zona în care acționează luciditatea artistului. Se vorbește puțin, foarte puțin de acest nivel al operei. Mi se pare mie sau e adevărat că în critica de azi este preferată partea nevăzută a icebergului decît partea de la suprafața apei? Am citit undeva că este mai profund ceea ce nu se spune, decît ceea ce se exprimă. Mă gîndesc, totuși, că și *absența*, *inexprimabilul* au nevoie de limbaj.

— Deschiderea spre profunzimile operei nu trebuie să sacrifice ceea ce se petrece la suprafața ei. Ar fi, cu adevărat, o pură aberație să cercetăm umbra unui obiect și să ignorăm, în analiză, obiectul ca atare. Faptul se petrece, totuși, într-o critică fragmentară și agresivă, mîndră de fragmentarismul ei. O astfel de critică tinde să înlăture, în comentariu, ființa totalizantă ce stă la baza operei, izolînd *l'écriture* nu numai de omul ce a produs-o, dar și de ceea ce ea comunică, semnifică. Dar, să zicem, analiza structurală are o situație specială, ea nu vine decît în atingere cu critica literară propriu-zisă, deși fumurile, inclemența pe care le arată unii teoreticieni ai școlii pe mine, unul, mă irită. Bonapartiștii *noii retorici*

fac o larmă insuportabilă, intoleranța lor este tot atît de mare și de obtuză (în ce privește literatura) ca și aceea a criticii pozitiviste pe care o combat. Cu vestonul închis la gît și cu ochelarii fumurii bine înfipți pe nas, dl. Jean Ricardou terorizează simpozioanele, colocviile la care participă. În treacăt fie spus, puțină ironie și mai mult relativism nu i-ar strica. Literatura nu-i deloc (sau, mă rog, n-ar trebui să fie) paradisul fanatismelor!

Dacă lăsăm de o parte, zic, cazul analizei structurale (folositoare criticii adevărate în măsura în care îi poate furniza detalii despre tehnica operei literare), mai complicat mi se pare acela al criticii care, acceptînd ideea operei ca încercare de recuperare a totalității ființei, abstractizează relațiile acestei ființe cu existența încît, la urmă, experiența ei nu se mai poate determina în plan istoric și la nivelul valorilor umane. Oricît am accepta noi ideea că omul este un produs al complexelor biologice, că experiența din *mica copilărie* este esențială pentru fixarea obsesiilor fundamentale ale individului (perceptibile mai tîrziu în opera de artă), ne este imposibil să admitem, totuși, că experiența socio-istorică, socio-culturală a omului nu are nici o însemnătate și că activitatea rațională nu definește un tip uman.

Critica modernă (integratoare, totalizantă, critică, încă o dată, a profunzimilor) nu poate, după opinia mea, săvîrși o nouă injustiție încercînd să repare o veche eroare. Ea trebuie să fie, prin forța lucrurilor, sintetică, să privească opera ca un produs cu cauze multiple și, dacă este cu adevărat conștientă de forța și responsabilitatea ei, critica trebuie să ajungă într-un chip sau altul la ceea ce este esențial în operă : *experiența* (existen-

ța) *omului.* Cei care, din curiozitate pentru subsolurile textului literar, trec cu vederea etajele aceluiași text (ideile, conținutul manifest, *vizibilul* din operă), nu oferă, în fond, în critică decît o soluție parțială și tranzitorie. Opera este un tot, o unitate, critica trebuie să surprindă sensul acestei unități, altminteri ea ajunge să nege ziua din pricina nopții, să nu vadă, dintr-o iubire oarbă pentru rădăcinile ascunse în pămînt, pomul și fructele pe care le produce. Opțiunea pentru o metodologie nouă în critică nu trebuie, vreau să spun, să echivaleze cu înlocuirea unei intoleranțe prin altă intoleranță. Situația criticii literare n-ar fi de invidiat dacă, repudiind pe Nisard, ar trebui să accepte despotismul înfumurat al lui Ricardou. Există, din fericire, și posibilitatea altor soluții.

DESPRE CLASICISM

— Domnule profesor, cum explicați faptul că mai toți criticii români au obsesia clasicismului? Maiorescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Vladimir Streinu recomandă temperanța clasică, echilibrul, seninătatea... Vladimir Streinu considera chiar, într-unul din ultimele lui articole, că epoca noastră tinde spre un nou clasicism. Sîntem noi atît de neliniștiți, rebeli încît să fie necesar mereu exercițiul ordinii?

— Ridici o chestiune dificilă, nu cu totul nouă, dealtfel; cei care au meditat îndelung și mai profund la structura culturii noastre s-au întrebat dacă idealul pe care îl propune literaturii critica nu este

cumva restrictiv, anacronic, orgolios provincial. Numele pe care le-ai citat au recomandat, cu adevărat, un clasicism de substanță, însă sînt dator să-ți atrag atenția că în același timp ei au arătat deschiderea cea mai largă față de operele timpului lor, nu totdeauna favorabil modelelor clasice... Aș spune că, dimpotrivă, criticul român trăiește el însuși un conflict fiind, adesea, în luptă cu propriul temperament. Lovinescu, știi bine, a fost un om de solidă formație clasică, dar a apărat în literatură cauza *modernismului*. În *Memorii* el mărturisește că omul spiritual (criticul) a avut toată viața de înfruntat gusturile omului temperamental. Tudor Vianu a scris o carte despre idealul clasic al omului și, cînd era vorba de modele, punea înaintea tuturor pe Goethe, ceea ce nu l-a împiedicat să scrie despre Ion Barbu o carte admirabilă și să îmbrățișeze și în alte rînduri poezia modernă : neliniștită, dezechilibrantă, negatoare... Criticul este, cu un cuvînt, un individ care se adaptează gustului impus de timpul său, înfrîngînd, în acest chip, inerții de mai multe ordine. Nu-i nimic scandalos în acest bovarism. Rațiunea literaturii este mai puternică și mai de preț decît orgoliul nostru temperamental. Gustul apoi se educă, caracterul se cultivă, formația morală și intelectuală se corectează.

Sîntem adesea ceea ce voim să fim și eu unul prețuiesc enorm pe cei care vor să-și depășească într-un sens constructiv condiția inițială. Altfel, la ce ar mai servi cultura, școala, în fine, inteligența individului ? Îți amintesc că tot Lovinescu observă că Maiorescu este opera voinței lui, cu alte cuvinte : intelectualul fin și necruțător s-a format printr-o aprigă luptă cu inerțiile mediului

din care ieșise și cu slăbiciunile caracterului propriu. Dușmanii l-au trecut, din această pricină, în categoria ambițioșilor. Ambițiosul Maiorescu avea însă, în intimitate, crize teribile, în mai multe rînduri a ajuns pe pragul sinuciderii... Omul social rămîne însă imperturbabil și recomandă impersonalizarea în fața operei.

— Dar G. Călinescu, omul care, dacă nu mă înșel, nu acceptă o idee, o judecată înainte de a spune de mai multe ori nu, cum explicați opțiunea lui pentru clasicism ? Nimic nu mi se pare mai îndepărtat de temperamentul viforos al lui G. Călinescu...

— „Clasicistul" Călinescu intră în definiția pe care o dădea Paul Valéry spiritului clasic : „Clasic este scriitorul care poartă în sine un critic și pe care îl asociază în mod profund în realizarea lucrărilor sale. Esența clasicismului este a veni după... Ordinea presupune o oarecare *dezordine* pe care o diminuează... Compoziția, care este un artificiu, succede haosului primitiv al intuițiilor [...]. Puritatea este rezultatul unei acțiuni îndelungi asupra limbajului, forma îngrijită nu-i altceva decît reorganizarea lucidă a mijloacelor de expresie. Clasicul implică, așadar, niște acte voluntare și lucide care modifică o producție naturală"...

Lăsăm deoparte ideea lucidității, idee privilegiată în poetica lui Valéry, și să ne oprim o clipă la definiția clasicismului, asemănătoare în multe privințe cu aceea dată de Călinescu. Dealtfel țin să te avertizez că în formarea intelectuală a lui Călinescu Valéry a avut un rol esențial. Biografii săi îl pun mereu în legătură cu estetica postcroceană, însă noțiunile esențiale de literatură criticul le gîndește într-un chip foarte apropiat de

poetica lui Valéry. Chiar în ideea (expusă în *Sensul clasicismului)* că orice artă ajunsă la maturitate (conștiință de sine) devine fatal clasică, G. Călinescu se inspiră din eseistul francez. În *Tel Quel* acesta scrie : „Un romantic care își stăpînește arta devine un clasic. Iată pentru ce romantismul a sfîrșit în Parnas"... De aici pînă la teoria unui clasicism pe deasupra stilurilor individuale, școlilor etc., nu-i decît un pas...

Dar să ne întoarcem la omul Călinescu și la idealul său clasicist. El concepe literatura ca stăpînire și ordonare a intuițiilor (vezi *Principii de estetică),* în scriitor el vede un caracter ce se înscrie într-o tipologie : Mateiu Caragiale este închipuitul, bovaricul, Duiliu Zamfirescu parvenitul ajuns la rafinamentul aristocrației etc. Criticul acceptă, cu alte cuvinte, o metodă de analiză pozitivă și rezultatele ei se văd numaidecît... Rațiunile lui teoretice în privința *clasicismului* necesar literaturii române sînt puternice. Literatura română încă tînără are nevoie de observatori morali, de judecători obiectivi etc...

— N-aveți impresia, domnule profesor, că totuși se exagerează ? A devenit fapt curent ideea că sîntem un popor cu bun simț, un popor echilibrat, omenos, calm, senin, în fine destinul nostru în eternitate ar fi să nu ieșim din schema liniștii clasice. Dar filozofia modernă ne spune că omul există ca personalitate în măsura în care înfruntă ordinea constrîngătoare a lucrurilor și se eliberează de prejudecăți.

— Confunzi planurile, iubite coleg, literatura nu-i totuna cu morala și uiți că *omul* revoltat de tip camusian pe care dumneata îl iei ca model aspiră și el la un echilibru în relațiile absurde în

care trăiește. Citesc în jurnalul unui scriitor european care trăiește de mulți ani în America observația că americanii prețuiesc mult pe Camus (alături de Gandhi și Albert Schweitzer), deoarece Camus și-a asumat riscul, a respectat și a iubit omul chiar într-un univers absurd și într-o societate terorizată de istorie. Pentru ei și, evident, pentru noi toți aceasta înseamnă o soluție demnă, morală, bărbătească...

Cît despre ideea temperamentului nostru clasic și a spiritului nostru pururi realist am discutat și altă dată. Criticul român este de regulă îngrijorat de rapiditatea cu care literatura își schimbă structurile. Scriitorul român are vocația sincronismului, frica lui (sînt nevoit să mă repet la acest punct) este să nu rămînă izolat, provincial. Acest complex îi ține ochii mereu deschiși, atenți la ce se întîmplă în altă parte. Să înțelegem exact acest mecanism și avantajele și dezavantajele pe care el le produce. Clasicismul, care are o puternică bază în literatura noastră populară, este frîna care temperează voința noastră prea mare de înnoire. Operele clasice, apoi, exprimă mai bine spiritualitatea noastră specifică, valorile în care credem... Nu uita că sîntem foarte aproape de Helada...

— Bine, bine, dar ce facem cu literatura care își propune deliberat să conteste retorica și idealurile clasice ? Îmi dau seama că, la acest punct, critica se află într-o situație imposibilă. Una recomandă și alta acceptă, judecă...

— Imposibilă e mult spus, dificilă este cuvîntul mai potrivit. Critica e mereu pusă în situația de a primi altceva decît ceea ce ea așteaptă. Previziunile nu se adeveresc totdeauna. De la o epocă la alta critica își schimbă metoda și unghiul

de vedere asupra literaturii. Incertitudinea, în loc să fie un motiv de îngrijorare, este, cred, fecundă cînd este vorba de literatură și critică. Clasicismul este o lecție a trecutului, un punct de reper, un ideal de plenitudine ; clasicismul este, pe scurt, regimul capodoperei. Recomandîndu-l, noi știm că în acest timp literatura urmează drumurile ei secrete.

Un gînditor din secolul nostru spune că nu iubește cu adevărat trecutul decît cine are sensul viitorului. De istorie ne apropiem, cu alte cuvinte, obsedați de ceea ce se va întîmpla de aici înainte. Cît despre literatură, clasicismul mi se pare un concept fie prea larg, fie prea strîmt. El este un punct de referință, un ideal estetic și moral, nu un model de reprodus. Literatura română nu intră, în varietatea ei surprinzătoare, în această schemă. Ea a împiedicat, în orice caz, pe critici (obsedați de disciplinarea unei profesiuni prin natura ei contestatară) să recunoască, de pildă, vocația scriitorului român în direcția fantasticului. Învață pe scurt, stimate, să citești pe critici meditînd critic la ceea ce ei spun.

Profeția nu este latura cea mai puternică a profesiunii noastre.

CULTUL CLASICILOR

— Vă propun să reluăm discuția despre clasici și despre cultul lor. Eu venerez pe cei care au scris înaintea noastră, dar nu pot susține că tot ceea ce au scris îmi place. N-am încredere în

cei care, comentînd operele de altădată, nu le găsesc nici un cusur. Aceştia se uită, de regulă, strîmb la literatura contemporană. Nu-mi place nici cei care se arată deştepţi, scîrbiţi ca de nişte mumii, intoleranţi faţă de scriitorii vechi. Drept să spun, nu ştiu cine mă nemulţumesc mai mult, fanaticii sau detractorii ?! Ce gîndiţi despre cultul clasicilor ? Să luăm, vă propun, pe G. Călinescu... Fără a fi propriu-zis un clasic, este un mare scriitor ba divinizat, ba contestat... Unde este adevărul ?

— Călinescu lua în rîs, în 1937, pe acei recenzenţi obstinaţi care se foloseau de clasici ca să lovească în literatura contemporană. Împotriva spiritului de agresivitate ce se manifesta în cultul pentru scriitorii vechi, criticul lucid şi constructiv recomanda „moderaţiune", zicînd că adevărata, singura formă de iubire în literatură nu se poate manifesta decît prin mijlocirea spiritului critic. Atitudinea lui este, indiscutabil, justă şi cine deschide *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* sau monografiile despre Eminescu şi Creangă poate observa că G. Călinescu renunţă la sentimentul, mai vechi în critică, de pioşenie faţă de scriitorii clasici, punînd stima lui pe singurul teren posibil pentru un critic : acela al adevărului estetic. Opera, clasică sau modernă, trebuie să satisfacă, dacă este o creaţie cu adevărat vie, exigenţele unei sensibilităţi ce se modifică odată cu rotirea generaţiilor. Eminescu place pentru că spune mereu ceva generaţiilor ce îl citesc, *mitul* lui continuă să crească pentru că opera susţine o biografie exemplară, iar biografia vine în întîmpinarea unei mari opere. Rar caz în care omul şi opera formează un tot inseparabil, feri-

cită întîlnire între o creație și un destin ce se susțin reciproc. De aceea, pentru noi, românii, Eminescu este mai mult decît un mare poet, Eminescu este, cum zice cineva, *conștiința noastră cea mai bună, un model etern, un arhetip.* Ar mai fi el, întreb, dacă poezia și proza ar înceta să mai spună ceva, să mai placă în sens estetic noilor rînduri de cititori excedați, amenințați de o producție literară în progres geometric ?

- Bine, cu Eminescu lucrurile sînt clare. Aici n-avem, cred, prea multe de zis. Nu sînt semne să îmbătrînească nici opera lui, nici cultul față de ea. Mai greu este cu alții, cu criticii, de pildă...

— Revenind la G. Călinescu, trebuie spus că între timp, a devenit el însuși clasic și opera lui întîmpină acum gustul și exigențele unor promoții noi de cititori. Iese Călinescu micșorat din această confruntare ? N-aș crede. G. Călinescu este un scriitor total, un mare critic, un creator, dacă termenul nu ne sperie, genial, opera lui (mai ales cea critică) a fecundat literatura română și va continua, negreșit, s-o influențeze și de aici înainte, dar a-i scoate opera în afara spiritului critic ar fi o greșeală pe care el, cel dintîi, ar respinge-o. Cine mă iubește, spunea el prietenilor mai tineri, se desparte de mine. Și tot el : modul meu de a stima este de a face obiecții (aceasta este o propoziție mai veche).

Pentru ce, mă întreb, i-am face lui G. Călinescu injustiția profundă, impolitețea de a nu-i respecta îndemnul ? De a nu pune, cu alte cuvinte, între admirația noastră puternică și opera lui vastă cumpăna dreaptă a spiritului critic ? Critic fiind, am privit totdeauna cu ochi răi pe cei care contestau pe G. Călinescu pentru neglijabile erori

de gust și, în genere, detest pe cei care, din ignoranță sau snobism, se năpustesc împotriva clasicilor cu atîta absurditate, reproșîndu-le îngustimi, scăderi ce aparțin istoriei.

Dar nici transformarea clasicilor într-un obiect de cult orb nu-i bună. Clasicii, ca să trăiască estetic și să se bucure de prețuirea noastră cea mai adîncă, trebuie să se supună, repet, examenului nostru critic, singura formă de omagiu. Luăm cazul lui Alecsandri. Poetul înfumurat și ignorant de azi poate să-l disprețuiască, găsind că versurile sînt prea clare și puterea lui de transfigurare prea simplă. Însă Alecsandri este o prezență culturală impunătoare, el domină, realmente, mijlocul secolului al XIX-lea, făcînd legătura între primii romantici și Eminescu, într-o formulă în care intră și elemente de clasicism. Opera lui nu-și mai păstrează, în totalitate, valoarea estetică, o parte din ea s-a datat, menținîndu-și numai însemnătatea culturală. Nici aceasta nu-i de ignorat, dar atitudinea nediferențiată, encomiastică față de o operă intrată în istorie și, în același timp, marcată serios de istorie, este un semn de imaturitate în critică. Opera, în latura ei cea mai rezistentă, iese purificată, întărită din asemenea cercetare fără părtinire, fără încrîncenare.

Fanatismul nu protejează, nu distruge și nici nu impune o operă, fanatismul creează doar o stare de iritare în jurul unui autor, îndepărtînd — prin negație absurdă sau laudă jignitoare — opera de publicul său. Macedonski, ca să luăm un alt exemplu, este un liric fundamental cu imprevizibile căderi. Ce ar deveni el dacă reliefurile variate ale operei ar fi îmbrățișate cu o fanatică devoțiune? Nu știm ce ar deveni, dar pentru oare-

care vreme piscurile mîndre ale poeziei sale nu s-ar mai putea vedea de ceața acestei regretabile confuzii.

— Pînă unde putem întinde, vă întreb, politețea și impolitețea noastră față de clasici? Dacă ar fi după mine, n-aș zice că o analiză dreaptă poate să coboare reputația unui scriitor...

— Literatura română este, cred, suficient de puternică, matură pentru ca scriitorii ei, clasici și moderni, să nu fie înfricoșați nici de spiritul apologetic, nici de tăgăduința invariabilă a sceptic-ilor. Există, în fond, o singură categorie de scriitori, într-o comuniune secretă. *Clasicii* participă aproape cu regularitate la bătăliile literare contemporane, *scriitorii contemporani* deschid, adesea, o fereastră spre înțelegerea unui autor din trecut. Bacovia, care nu reprezenta, pentru generația dintre cele două războaie, un mare poet, a început să fie înțeles ca atare odată cu afirmarea tinerilor poeți în jurul anului 1960. Ei l-au „descoperit" pe Bacovia într-un chip mai profund, tipul de sensibilitate al poeziei lor a făcut posibilă înțelegerea de către marele public a poeziei din *Plumb* și *Scîntei galbene*. Așadar: nu numai viii sînt guvernați de morți, dar și morții resuscitează, în literatură, prin alianțele spirituale pe care reușesc să le încheie cu noile generații. Pentru ca alianțele să fie posibile, trebuie, încă o dată, ca opera clasică să se bucure, ca și opera modernă, de libertățile spiritului nostru critic.

Între atitudinea sceptică, clasicofobă a lui Paul Zarifopol și intoleranța pe care o arată unii față de orice obiecție adusă clasicilor, noi trebuie să alegem calea dreaptă a stimei pline de adevăr estetic. Clasicii nu trebuie bătuți protector pe umăr,

nu trebuie nici transformați în temple înfricoșătoare. Ei trebuie să circule firesc înfruntînd, laolaltă cu scriitorii contemporani, exigențele epocii noastre.

FAUNI ȘI MAȘINI

— De ce, domnule profesor, sînt atît de mulți fauni în poezia de azi, atîtea mituri neguroase, duhuri ale pădurii și puține simboluri ale existenței moderne ? După invazia, mai veche, a cailor (la începutul anilor '60), ne amenință, oare, invazia faunilor?

— Ai dreptate, sînt semne că, odată cu tracii, intră într-o parte a poeziei de azi și faunii, dar nu fi prea îngrijorat. Năvălitorii trec, poezia bună rămîne ; vor trece și faunii, așa cum au trecut caii, îngerii, fluturii și alte hoarde ale imaginației lirice. Poetului român îi place să trăiască într-o iluzie. El stă într-un bloc modern, se bucură de confortul civilizației, călătorește cu mașina, merge la bar etc..., dar cînd scrie începe să viseze fauni și cerbi. Conservatorism, incapacitate de a cuprinde sensul unei existențe în care s-a instalat, totuși, atît de solid ? Iată o temă, într-adevăr, serioasă de meditație.

Spiritele tăgăduitoare, ca dumneata, cred că ar fi vorba de o ipocrizie specifică omului de litere care una vede și alta scrie. Am citat altădată cazul unui poet care, în fața Catedralei Nôtre-Dame din Paris, capodoperă a artei gotice, ar fi spus unui amic : „Frate, mi-e dor de prispa casei noastre !"

Nu știu dacă poetul în cauză a spus sau nu aceste cuvinte și, dacă le-a spus, nu m-aș grăbi să-l suspectez de prefăcătorie. E posibil ca tînărul poet să se fi gîndit în clipa în care privea trufașa săgeată gotică la stîlpii modești de pe prispa casei lui din Ardeal. Aurel Vlaicu măsura cu privirea înălțimea aceleiași catedrale (E. Lovinescu povestește în *Memorii)* și, înjurînd de uimire, se interesa de costul, în *creițari,* al construcției. Și așa, zice memorialistul, a spurcat Vlaicu toate clădirile importante ale Parisului cu limba lui latră și grcasă pe care se plimbau toate cirezile Ardealului natal... Aceasta nu l-a împiedicat însă pe păduraticul inginer transilvănean să fie pionier în cea mai modernă disciplină a secolului nostru...

— Bine, bine, dar prin această anecdotă dumneavoastră justificați pășunismul, admiteți gîndirea elementară în poezie, spiritul acela încet, asincronic, bănuitor, întors invariabil cu fața spre negura vremilor de altădată. Eu, spun cinstit, îi suspectez, totuși, de ipocrizie pe acești bravi flăcăi care merg pe Calea Victoriei în *Forduri,* beau zdravăn whiski și oftează pe hîrtie după opinca de altădată, pe care, dealtfel, țăranul a abandonat-o. Este poetul condamnat să cînte numai lucrurile ce pier ? Eu, unul, nu mă las ușor convins...

— Lăsînd anecdota la o parte, să vedem fondul problemei. Ar exista, zici, în poezia de azi o tendință paseistă, manifestată prin interesul disproporționat față de semnele vechii civilizații agro-păstorești. Pășunismul ar fi primit o nouă înfățișare prin imagistica îndrăzneață și încercarea de a da poemelor un conținut filozofic, mitic. Pășunismul filozofic sau nefilozofic, mitic sau plat retoric constituie o abatere de la evoluția firească,

sincronică a literaturi române. Critica trebuie să intervină... Sînt de acord cu dumneata, dar vreau să ne înțelegem asupra unui lucru : temele spun ceva despre orientarea poeziei, dar nu spun ceva despre esența ei. Cine scrie despre fauni nu-i fatal un poet lipsit de simțul modernității.

Oricine recunoaște în această nouă îngrijorare (fenomenul citat nu-i străin nici prozei !) vechea teză a lui E. Lovinescu și Camil Petrescu despre necesitatea sincronizării literaturii cu evoluția civilizației moderne. Teză, inutil să mai spunem, actuală oricînd în literatură, pentru că literatura se cade să fie în pas cu spiritul timpului și să reflecte, într-un chip sau altul, condiția omului în circumstanțele unei istorii precise. Problema este în ce măsură poezia română s-a abătut de la această linie dacă fenomenul semnalat este, cu adevărat, real și, deci, primejdios azi, așa cum era cu o jumătate de secol în urmă. De la acest punct discuția iese din sfera vagă a sociologiei și intră în cîmpul criticii literare, singurul, în fond, care ne interesează acum. Nimeni nu poate ignora faptul că, pe urmele lui Blaga, se cultiva azi în poezie, mai des de către tineri, un mitologism țărănesc nu întotdeauna profund, original. În *Scriitori români de azi* am pus această poezie sub semnul unui expresionism rural, avînd în vedere oroarea ei de retorica mai veche și preferința pentru simbolurile unei existențe naturale. Unele poeme au un conținut social mai precis, altele cercetează miturile cîmpiei sau ale muntelui și încearcă să impună o viziune nouă. *Temele* în sine nu aduc, repet, noutatea ; *spiritul* în care ele sînt tratate dă nota de modernitate sau anacronism acestor versuri născute, ca oricare altele, dintr-o

experiență biografică sau experiența unei lecturi (ambele pot fi profunde sau superficiale). Judecata nu se poate face decît în funcție de poem, orice altă abordare a lucrurilor riscă să cadă într-un dogmatism tot atît de insuportabil ca și acela care neagă putința poetului de a scrie o operă mare din contemplarea civilizației industriale. Urbană sau rurală, opera trebuie să dea sentimentul unei existențe adevărate și, cum am scris și altădată, să sugereze o filozofie de viață, specifică, singura în măsură să dea romanului sau poemului universalitatea la care toți aspirăm. Dealtfel, observ că ecuația *urban-rural,* care terorizează ciclic critica română, nu e deloc actuală în alte culturi. Nimeni nu impută lui Faulkner că scrie despre un sud conservator și că are despre civilizația nordului părerile pe care le are. Romancierii sud-americani de azi au cîștigat o mare reputație scriind despre rezistența populației autohtone, în majoritate țărani scoși cu brutalitate dintr-o structură socială tradițională și, fatal, din spațiul unei culturi.

— Dați-mi voie, chiar dumneavoastră spuneți că faunii nu vin niciodată singuri în literatură, ei sînt însoțiți de agresivitatea, intoleranța întunecată a autorului care-i mînă din urmă. Nu-i vorba, se înțelege, de faunii literari care, din partea mea, să trăiască cît mai mult în poezie, ci de pretenția unor poeți că numai consultînd pietrele megalitice și faunii poți face artă adevărată, în spirit înalt național. Ce facem, ne întoarcem la epoca de dinainte de Maiorescu? Nu s-au lămurit, o dată pentru totdeauna, lucrurile? Nu mai înțeleg nimic, sînt derutat, eu credeam că poetul poate sluji spiritualitatea națională vorbind, în primul rînd,

despre el și condiția lui la sfîrșitul acestui secol care n-a fost deloc generos cu omul...

— Amesteci lucrurile. Ai plecat de la fauni și-ai ajuns la condiția existențială a poetului. Să admitem, după T. S. Eliot, că există în poezie niște *corelativi obiectivi*, adică evenimente și obiecte prin mijlocirea cărora poetul dă corporalitate unei experiențe senzoriale sau unei viziuni. Ele nu decid însă soarta poemului, de cîte ori să-ți mai spun!? Spiritul care le animă, atitudinea estetică față de ele fac ca opera să se înscrie în sensul evoluției generale a literaturii sau să i se opună.

Nu vreau, prin aceasta, să ignor importanța temei în literatură și nici să încurajez cărțile care repetă, la nesfîrșit, același tip de conflict și aceeași tipologie (anacronică, în primul rînd, prin neautenticitatea ei estetică), vreau numai să-ți atrag atenția că prezența unor date obiective nu constituie, ipso facto, un indiciu pentru orientarea și profunzimea unei literaturi. Nu știu dacă, azi, avem mai mulți fauni decît mașini în literatură, dar dacă mîine raportul se va inversa n-aș putea jura, dinainte, că situația literaturii va fi mai bună. Mașina e un obiect ca oricare altul. E în putința prozatorului sau poetului ca el să devină simbolul unei opere fundamentale, sau, dimpotrivă, un simplu amănunt de decor. Al. Philippide scria odată că *mașina* nu poate fi un obiect tot atît de poetic ca *floarea* sau *cerul* pentru că ea nu ascunde nici un mister. Philippide greșea pentru că misterul, imprevizibilul nu sînt atribute ale obiectului, ci ale aceluia care îl contemplă. Mașina poate intra, deci, în poezie. Suprarealiștii de felul lui Paul Eluard și Desnos au făcut cu ostentație o poezie a lucrurilor nepoetice.

Să nu încurajăm, aşadar, invazia faunilor în literatură (dealtfel, fenomenul este izolat, poezia cea mai tînără se îndreaptă spre altă mitologie : *livrescul* a venit, cum se zice, la putere ; ironia este suverană în lirică, poetul tînăr adoră bufoneria şi nu se lasă deloc intimidat de faunii poeţilor de dinaintea lui), dar nici să nu ne grăbim să legăm de existenţa lor semnul unui anacronism funciar, paralizant. Dacă, în viitor, în literatura română vor circula mai multe maşini decît fauni sau unicorni nu e deloc sigur că ea s-a sincronizat şi a intrat, purtată de aceste vehicule mai rapide, în universalitate. Ţi-aş cita, în final, pentru a te încuraja, o propoziţie despre fauni din *Jurnalul* lui Jules Renard : „Fauni, a trecut timpul vostru, de acum înainte poetul va dialoga cu arborele".

POEZIA LIVRESCULUI

— Aud mereu vorbindu-se despre *poezia livrescului, poezia cărturărească*. Formule, îndrăznesc să spun, care nu-mi plac. Îmi evocă o poezie de bibliotecă, o poezie scoasă din cărţi, uscată, complicată şi goală. Poetul cată să se exprime pe el, nu să repete pe alţii. De ce critica literară, vă întreb, încurajează acest gen de poezie care nu trebuie să fie bună din moment ce marile spirite n-au recomandat-o ? Şi, apoi, poeţii care trag mereu cu ochiul la alte texte, trag şi fură cîte o metaforă, uneori versuri întregi ! E bine ceea ce fac? Unde este originalitatea inconfundabilă, unde este inefabilul lirismului, unde e vocea unică ? Unde ?

— Unde să fie, în poezie cînd poezia e bună. A imita e una, a fura e alta. T.S. Eliot zice în *Imitație și furt literar* că „învățăm a scrie nu prin reguli, ci prin imitație, mai profundă decît analiza stilului". Îți atrag atenția că *livrescul* a încetat să fie o noțiune peiorativă în literatură. Cu o jumătate de secol în urmă a te inspira din cărți era o lipsă de originalitate, azi mulți gîndesc că literatura se naște din literatură și, în genere, că arta are totdeauna în spatele ei un șir de fapte de artă. Talentul este produsul unei culturi, și orginalitatea cea mai izbitoare sub raport formal este adesea o combinație de metode folosite înainte de alții. Acesta este cel puțin punctul de vedere al esteticienilor din preajma *noului roman*. Orice carte serioasă cuprinde și o estetică a genului și chiar un sistem de lectură, cum dovedește recent un semiotician aducînd exemple din Lautréamont și din alți poeți.

— Pricep multe, n-ajung, totuși, să pricep de ce un poem sau o povestire trebuie să iasă din alt poem sau din altă povestire. Eu știu că are talent în literatură cine știe să vadă, nu cine știe să citească... Înțeleg că un om talentat trebuie să fie un om cult, dar, repet, nu înțeleg de ce poetul să stea, cînd scrie, cu cărțile pe masă.

— Las de o parte chestiunea originalității și a talentului cu sau fără cultură, pentru că din această dilemă nu există o ieșire satisfăcătoare pentru toți. Oricînd pot fi aduse exemple care să dovedească faptul că marii scriitori nu sînt, cu necesitate, și mari învățați, filozofi de profesie. Talentele puternice n-au mereu o diplomă de doctor *ès lettres* în buzunar, geniile în literatură trec de regulă prin școala vieții (cazul prozatorilor americani

este frapant) și ajung, ca Balzac, prin forța imaginației și spiritului lor de observație, *doctori sociali*.

Sînt și exemple contrarii, numeroase și copleșitoare, de talente care nu s-au descoperit decît prin cultură și care au transformat cultura într-o formă de existență, dar, repet, nu vreau să duc mai departe o discuție despre moduri și reguli acolo unde nu există decît o singură regulă: regula talentului individual. Mai important mi se pare faptul că în epoca noastră *literatura* a devenit temă de meditație pentru literatură, *livrescul* intră, ca iubirea și moartea, în categoria temelor fundamentale. Dintr-un element referențial, decorativ (limitat, de regulă, la fondul mitologic), cultura a fost asumată și pusă în rîndul *obiectelor* intime ale poeziei. S-a făcut odată observația că de la romantici la suprarealiști evoluția este de la *imaginea-mit* la *imaginea-obiect*. Putem spune azi că printre imaginile poetice un loc însemnat ocupă faptul de cultură, imaginea care a fost odată imagine. Malraux spunea, știi bine, că noi toți ieșim dintr-un *muzeu imaginar*, în spatele nostru este un colosal laborator (memoria) care ne provoacă și ne determină scrisul. Observăm, descoperim, medităm, dar ducem mereu cu noi ceea ce a fost deja observat, descoperit, meditat. Opera nu este doar un model (mentalitate clasică învechită), opera este o *provocare* pentru spirit, este placenta, din care iese, orgolios și pătimaș, talentul tînăr. Cîțiva mari poeți din secolul al XX-lea vin să justifice acest punct de vedere, foarte îndepărtat de ideea talentului misterios, imprevizibil. Valéry (detestat de unii ca poet și acceptat ca estetician) pune mare preț pe *l'écriture* care este un produs

al sensibilității cultivate. Ca poet, el este mereu în interiorul unei mitologii literare, pleacă și se întoarce la simboluri deja sacralizate de cultură. A reformula în cunoscut, exprimat, a crea o mitologie lirică dintr-o mitologie existentă — iată un țel și un obstacol demn de un spirit profund. Nimic mai original — zice el într-un loc — decît a te hrăni din alții. Dar trebuie digerați".

T.S. Eliot nu îndepărtează nici el ideea de imitație, pentru că, zice el, a imita reprezintă, pentru un poet bun, a transforma ceea ce imiți, dacă nu în ceva mai bun, cel puțin în ceva diferit. Numai poeții proști distrug ceea ce iau de la alții.

— Nu vreau să vă contrazic, dar tot Dvs. ne-ați spus, citîndu-l pe același T.S. Eliot, că *studiul anatomiei nu poate să ne învețe cum să facem găina să ouă*. Să putem învăța, oare, imitînd pe alții, cum se face un poem? Și, mai ales, cum se face un poem bun?

— Vreau să-ți spun că literatura este pentru poetul modern nu o evaziune (o referință), ci un fapt de conștiință și chiar, pentru unii, un fapt de existență. El trăiește în (și prin) literatură cum ar trăi în lumea obiectelor, pentru că literatura a devenit o formă a vieții lui interioare. O deplasare importantă de accent s-a petrecut, astfel, în poezie și în critică: literatura și-a căpătat dreptul de a fi sursă de literatură autentică, *livrescul* nu mai poate fi judecat ca o împovărătoare podoabă a spiritului poetic ci ca o sursă de poezie neliniștită, metafizică, provocatoare ca oricare alta. O schimbare s-a produs și în ierarhia interioară a *vocilor poeziei*: dintr-o expresie *manifestă*, la suprafața discursului, arta coboară spre profunzimile discursu-

lui şi pune în mişcare lumea imaginaţiei. Parafrazîndu-l pe Rimbaud, am putea zice : *poezia revine la putere.*

Poetul livresc nu este, în înţelegerea modernă, acela care stă cu nasul în cărţi şi colporteză în versurile sale propoziţii şi imagini celebre, poetul *livrescului* este acela care, aducînd faptul de cultură în poezie, îi dă o încărcătură mitică nouă (o încărcătură, deci, existenţială !), nouă şi extraordinar de vie. Trebuie să ne revizuim, în acest caz, vechea noastră opinie despre poezia *artifex* şi să admitem că marea poezie poate apărea şi din meditaţia pe marginea cărţilor. N-am putea, cred, judeca satisfăcător un poet ca Emil Botta fără a înţelege bucuria lui de a trăi într-o lume a livrescului, care ia la el, adesea, forma teatralităţii, a *arlechinismului,* aşa cum ar trăi în lumea simţurilor elementare. Asumat, *livrescul* devine un mod de a fi, *masca* poate reprezenta una din formele profunde ale spiritului pentru că opţiunea presupune un proces al conştiinţei neliniştite, căutătoare de soluţii.

A exprima modul în care o sensibilitate lirică trăieşte printre cărţi este tot atît de greu şi de profund ca şi încercarea de a exprima contactul cu obiectele materiale sau a surprinde, în versuri, esenţa existenţei cosmice. Literatura nu este, în fond, altceva decît viaţa condensată în mituri. A trăi nu în preajma lor (ceea ce au făcut, secole de-a rîndul, spiritele clasicizante, iar mai aproape de noi *poeţii de concepţie)* ci a *le trăi* ca nişte fapte ale existenţei interioare — reprezintă pentru poetul din secolul al XX-lea o sursă de artă.

Poetul livresc nu este acela care șlefuiește la infinit temele tratate de alții, ci acela pentru care lumea cărților este profundă și vie ca orice creație...

RECICLAREA ROMANULUI

— Domnule profesor, vă anunț solemn că noul roman a murit. Am citit într-o publicație străină despre acest deces. Nimic nu l-a mai putut salva și autorul care anunță tristul eveniment nu-și ascunde oarecare satisfacție, ca un moștenitor lacom care își pierduse răbdarea așteptînd dispariția unchiului bogat. Așadar, se pare că nimic nu se mai poate îndrepta, ireparabilul s-a produs, noul roman este la ora de față un fenomen al trecutului... Nu-mi ascund, la rîndul meu, o întristare a spiritului.

— Înțeleg adumbrirea dumitale, dar mai înainte să lămurim cîteva lucruri. Despre care *nou roman* este vorba ? *De noul* roman sau de *noul noul roman ?*

— Cum, sînt două ? Pot fi în același timp două nuanțe, două vîrste ale noutății în literatură ? Această proliferare a adjectivelor nu-mi face o impresie bună.

— Sînt, într-adevăr, două teorii privitoare la *noul roman.* Cea dintîi (reprezentată de Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor) vorbește de o reînnoire a formelor în continuarea romanului epistemologic și a realismului fenomenologic, cea de-a doua *(noul noul roman),* pusă sub

tirania spirituală a lui Jean Ricardou, un esteti-cian cu spirit de iacobin, consideră romanul ca un joc de construcție, un procedeu de „organizare a signifianților". Limbajul este rebarbativ, însă cu puțină răbdare vei putea constata singur că sub această terminologie se ascund multe idei vechi. Cum am citit și eu cîteva articole pe tema decesu-lui noului roman, te pot asigura că fenomenul de-spre care vorbim afectează deopotrivă cele două straturi. Cît despre tristețea dumitale, ea n-are un motiv serios. Revoluțiile sînt de scurtă durată în literatură, adu-ți aminte de suprarealism și de ce-lelalte insurecții moderne care s-au succedat cu rapiditate. Mai interesant este de văzut ce urmări au avut ele în literatură. Mulți cred, de pildă, că mișcările de avangardă din secolul al XX-lea n-au lăsat decît o literatură de programe. *Opera* a apărut în măsura în care suprarealistul, de pildă, a depășit *dicteul automat*. Magritte, ca să luăm un exemplu din pictură, este considerat un dialectician subtil al forțelor contrarii, un raționalist al universurilor ce se exclud. El nu pictează, sub un regim oniric, ci își organizează meticulos viziunile onirice. Teo-ria dicteului automat este în primejdie...

— Adevărat, dar noi continuăm să vorbim, după 50 de ani de la apariție, despre suprarealism. Nu-i aceasta un semn de vitalitate a ideilor puse în circulație de Breton, Eluard, Aragon ?! Se va întîmpla oare același lucru cu *noul roman* ? Își va aminti de el cineva în anul 2030 ?

— Poate că da. Dealtfel, Jean Ricardou și cei-lalți teoreticieni fanatici ai *romanului productiv* nu se vor resemna atît de ușor. Sînt semne că ac-țiunea lor critică va continua (sînt încă oameni ti-neri) și s-ar putea ca în viitor să fie angajate noi

bătălii în sprijinul unei formule literare ieșite din sfera interesului general. Dar aceasta este o chestiune de alt ordin. Interesant, cu adevărat, este să stabilim dacă romanul a cîștigat ceva de pe urma unei experiențe care a dominat timp de un deceniu, dacă nu romanul occidental ca atare, în orice caz estetica romanului. La acest punct sînt de părere că nimic nu este inutil, nimic nu se pierde în literatură ca și în viața materiei. Un fenomen, chiar prin reacție, determină o schimbare, sensibilizează spiritul, produce, în fine, o imperceptibilă mutație. Avangardismul a radicalizat spiritul literaturii și a împins curiozitatea creatorului spre zonele de umbră ale conștiinței. Multe încercări în această direcție au eșuat, literatura a ieșit în cele din urmă îmbogățită și revenirea la marile teme nu a mai putut ignora experiența (chiar și experiența eșecului) prin care trecuse. Orice reluare, întoarcere pe acest plan este, în fapt, o încorporare a biruințelor și a rateurilor. Cine crede că literatura merge din capodoperă în capodoperă are o viziune nedialectică asupra artei. Arta cunoaște și momente critice, de meditație asupra ei înșăși, punînd în discuție toate adevărurile în care crezuse pînă atunci.

— Înțeleg la ce vă referiți, dar nu văd cauza care provoacă acest proces. Nu este nici o regulă în privința revoluțiilor în literatură. Ele apar cînd nu te aștepți ; în orice caz, nimic nu prevestea, după cel de-al doilea război mondial, experiența *noului roman*. Nu vreau să cad în dogmatism, dar nu credeți că, într-o epocă în care omul este confruntat cu fenomene care pun în primejdie însăși existența lui, a recomanda un roman care să ignore toate aceste aspecte, reducînd problematica lite-

raturii la o chestiune de tehnică, este un snobism insuportabil ?

— Indignarea dumitale este dreaptă, totuşi faptele nu sînt atît de simple. Noul roman se revendică din spiritul epocii postbelice şi prima lui idee este să sincronizeze tehnica romanescă cu un mod de a gîndi şi de a fi al omului contemporan. Noii romancieri nu vor să rămînă în afara istoriei, dimpotrivă, angajamentul lor politic este foarte limpede. Cît de eficace este acest angajament este altă problemă. Sigur este că Robbe-Grillet, Ricardou şi ceilalţi au voit să revoluţioneze tehnica de a scrie dărîmînd instituţia bătrînă (după ei sclerozată) a *literaturii*. Romanul trebuie să înceteze să mai fie o *reprezentare, o expresie* şi o *comunicare*, rămînînd, cu toate acestea, în problematica acută a epocii ; „noi sîntem la antipodul teoriei artei pentru artă" — spune o fidelă a *noului roman* (Françoise van Rossum-Guyon). Mica revoluţie formală (cum a fost numită experienţa noului roman) se fixează într-o perspectivă înnoitoare. Ea vrea să schimbe nu numai termenii unei ecuaţii literare (trecerea de la *scriitura unei aventuri*, cum procedează romanul tradiţional, la *aventura unei scrituri)*, dar şi instituţiile vieţii sociale : „opérer une transformation dans l'écriture et par l'écriture"... Cum vezi, noul roman are ambiţii balzaciene ; pe calea unei revoluţii tehnice el vrea să schimbe structura societăţii de consum şi să revoluţioneze moravurile, avînd în acelaşi timp oroare de noţiuni ca psihologie, personaj etc.

— Este, îmi dau seama, o contradicţie. Cum poţi revoluţiona spiritele, dacă te dezinteresezi programatic de viaţa lor interioară, cum poţi, domnule profesor, elibera omul dacă îi închizi toa-

te porțile ce duc spre libertatea gîndirii lui ? Ceva nu este în regulă, aici.

— Vei vedea de îndată că un mic sofism scoate din încurcătură pe teoreticienii revoluției formale. Ce vor, în fond, ei ? Îți reproduc, pentru a înțelege mai ușor, concluziile trase la un colocviu ținut în 1971 la Cérisy-la-Salle pe tema : *noul roman, ieri, azi.* Iată ce prevăd ele : — dispariția personajului ca centru organizatoric al ficțiunii și, totodată, reprimarea logicii acțiunii ; o multiplicare, în revanșă, a focarelor epice („centrele de perspective parțiale și contradictorii"), o proliferare a anecdotelor, reluarea istoriilor, constituirea ficțiunii pornind de la motivele și temele generale, elaborarea unei logici narative noi prin procedee pe care nu le mai citez, în fine, scoaterea în evidență a mijloacelor de narațiuni și altele.

Fiecare punct de aici merită o discuție specială. Sintetizînd ți-aș putea spune că *noul roman* vrea să suprime tirania ficțiunii, tirania personajului organizator și reprezentativ, deplasînd accentul de la signifiat la signifiant, cum spun structuraliștii. Dealtfel, legăturile *noului roman* cu structuralismul și cu critica ce trăiește în marginea lui sînt de domeniul evidenței. Barthes nu-și ascunde simpatia pentru Robbe Grillet, iar Ricardou scrie romane pentru a-și demonstra ideile teoretice. Apariția *noului roman* coincide (citesc undeva) cu reculul în viața spirituală franceză al existențialismului, al fenomenologiei și dezvoltarea mișcării structuraliste. O alianță spirituală, așadar, între roman și noua retorică.

— Am discutat, domnule profesor, despre alianța dintre *retorică și noul roman*. Cum poate influența retorica evoluția romanului, iată ce nu înțeleg. Unde este *creația, ficțiunea,* unde este creatorul pe care romanticii îl considerau un *demiurg ? !* El creează opera așa cum Dumnezeu a făcut în fabula sacră lumea în șase zile, iar în ziua a șaptea s-a odihnit contemplînd-o. N-a mai rămas nimic din acest mit, să fie romanul o simplă *producție textuală* și romancierul un *producător* care cunoaște codul noii retorici, doar atît ? N-are și el momente de *inspirație,* n-are o *viziune* despre lume, nu ține în mînă *oglinda,* faimoasa oglindă stendhaliană care se plimbă de-a lungul unui drum, drumul vieții sociale ?! Nu-mi vine să cred că toate acestea sînt niște concepte prăfuite.

— E bine că primești în spirit critic teoriile noi în literatură, dar, ia seama, să nu treci în rîndul spiritelor conservatoare. Literatura evoluează ca și viața, legile nu sînt nici în acest domeniu eterne, revoluțiile aduc un aer proaspăt, relansează printr-o contestație fertilă ideea de literatură într-o civilizație (civilizația industrială) care tinde să impună altă ierarhie a valorilor. A fi receptiv cu îndoială este poziția cea mai bună în critică atunci cînd este vorba de experiențe, formule noi în literatură. Îndoiala nu este un semn de neînțelegere, insensibilitate, *îndoiala* este puntea pe care trece spiritul critic de la o artă în care crede spre alta pe care se pregătește s-o întîmpine. Este ușor de înțeles pentru ce un critic serios, înțelegător față, să zicem, de *noul roman,* nu se grăbește să conteste

pe Balzac sau Flaubert. Revin acum, după ce ți-am recomandat tactica îndolielii constructive, la *noul roman* și la logodna lui cu *noua retorică*. Este greu de precizat cine pe cine a cerut, întîi, în căsătorie, dacă retorica a bătut la poarta romanului sau *noul roman*, voind să se pună la adăpostul unui concept, a făcut curte retoricii... Ți-am semnalat deja un fapt istoric incontestabil: înflorirea noului roman corespunde momentului de apariție și expansiune în lumea intelectuală a structuralismului. Logic este să credem că a existat preocuparea pentru structura textului și apoi a apărut ideea de a *formaliza* narațiunea. *Noul roman* a mers, la început, mînă în mînă cu *noua retorică* (faza logodnei), apoi *noul roman* și-a creat o retorică proprie. Teoria *romanului productiv* (Ricardou, Robert Pinget, Claude Simon etc.) are azi o anumită autonomie. Ea se revendică din Saussure, Jacobson și alți teoreticieni ai textului, dar, adîncind sugestiile lingvisticii moderne, a ajuns la o (ezit să pronunț cuvîntul) *știință* nouă. Această știință a romanului tinde să pătrundă în interiorul romanului. Creatorul (mă corectez: *producătorul de text)* compune *aventura scriiturii* sale și, în același timp, meditează asupra mijloacelor romanești, dezvoltă o teorie a romanului în interiorul ficțiunii (din nou sînt nevoit să mă corectez: înțelege și dumneata că este vorba de *text)*.

— Înțeleg, dar eu rămăsesem cu impresia că romanul trebuie să se ocupe de altceva, nu de teorii asupra romanului. Acestea cad în seama esteticienilor, criticilor literari. Romanul trebuie să ne propună, după opinia mea, tipuri reprezentative, personaje verosimile, să ne dea, în fine, o

idee despre existență și despre condiția omului în univers. Imaginația romanescă...

— Bănuiesc unde vrei să ajungi. Ești, stimabile, nu un spirit îndoielnic, ci un spirit cîrtitor. Privești cam de sus teoriile *noului roman*, dar, în fine, nu vreau să te culpabilizez, nici teoreticienii *noului roman* nu sînt mai clemenți cu adversarii lor. Am citit o intervenție a lui Jean Ricardou la un colocviu ținut anii din urmă la Strassbourg (vezi *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, 1971) și am observat cît de tăios, ce spun ?, intolerant este el față de cei care continuă să creadă, ca dumneata, în existența romanului ca *formă a creației*. Replica lui este atroce. Nu acceptă nimic, s-au dus frumoasele timpuri de curtoazie literară ! La observația cuiva că citim literatura ca să descoperim profunzimile omului el răspunde, iritat, că citim cărți ca să învățăm să producem texte și scriem pentru a învăța să citim („on écrit pour apprendre à lire"). Reține această propoziție, ea este esențială în noua retorică a romanului.

Problema personajului și a romanului ca teorie a romanului, pe care o ridici, este cu adevărat importantă. Merită să stăruim asupra ei. Noii romancieri au proclamat, se știe, moartea personajului. O piesă radiofonică a lui Claude Ollier se cheamă chiar așa : *„La mort du personnage"*, alți autori dau personajelor același nume în scopul de a distruge identitatea lor și a crea acea stare de confuzie care permite intervenția ordonatoare a cititorului. Este des citat în studiile despre *noul roman* cazul lui Claude Simon care, după exemplul lui Faulkner (în *Zgomotul și furia* prozatorul american numește cu același prenume — Quentin — unchiul și nepoata !), folosește litera *O* pentru a

numi cînd un bărbat, cînd o femeie. Scriitorul (citește : *le scripteur)* nu-și asumă responsabilitatea de a da o identitate precisă, n-are veleități de demiurg. Cititorul să se descurce singur, să identifice personajele (mă rog, ființele, obiectele) care trec învăluite în anonimat prin textul romanului.

— Mă surprinde referința la Faulkner. Găsim la el personaje memorabile, o acțiune, e drept fragmentată, dar care poate fi reconstituită, proza lui are un mesaj și nu abandonează problematica omului. Tema lui preferențială este tema culpabilității omului...

— Faulkner, ca și Proust, este luat de către mulți romancieri ca model. *Noul roman* își caută părinți spirituali și Flaubert, de pildă, este acceptat pentru faptul că împînzește narațiunea cu descripții laborioase. Pentru a o cita, încă o dată, pe onorabila Françoise van Rossum Guyon, să zicem că ceea ce este modern și esențial în Flaubert este acest „l'enlisement de la narration dans la description"... În rest, numai deosebiri. Despre dispariția personajului în roman a vorbit încă din 1950, o romancieră care, în opera sa de ficțiune, nu creează personaje identificabile : Nathalie Sarraute. E deseori citat pasajul din *L'ére du supçon* unde această inteligentă autoare vorbește de decăderea eroului în roman : el a pierdut (sau va pierde) totul, strămoșii, bunurile sale, titlurile de rentă, veșmintele, corpul, fața sa și, mai ales, eroul de roman va pierde caracterul său, devenind (viziunea, să recunoaștem, este neagră) : „un magma sans nom, sans contours", o materie anonimă pe care autorul o împiedică să capete o formă individualizatoare etc. Un procedeu de a șterge identitatea personajelor în roman este proliferarea

lor. Jean Ricardou a făcut recensământul personajelor într-o carte a lui Robert Pinget și a constatat ceea ce el numește „o stupefiantă pletoră de protagoniști" : 150 de nume într-un roman de dimensiune medie. Aceste numeroase patronime se confundă, bineînțeles, unele cu altele (e greu să memorezi numele dintr-o carte de telefon !). Tot Ricardou ne avertizează însă că ele au ceva comun : grupul de sunete *ar* (Adriane, Topars, Mounard, Charoy, Edouard, Mottard etc.) care prin repetiție, provoacă *un maximum de qui pro quo*.

— Interesant ! Și la Mateiu Caragiale al nostru numele personajelor principale încep cu litera *P* (Pașadia, Pantazi, Pirgu, Pena etc.). Eu vedeam în această repetiție un simbol heraldic.

— Negreșit. Procedeul îl folosise, se știe, și Proust în Jean Santeuil. *Noii romancieri* își compun deliberat o onomastică sofisticată, cu sonorități ce trebuie decodate, puse în relație de către lector, personajul esențial, singurul cu o identitate precisă în roman. Romanul modern nu mai este atunci o *creație,* ci o însumare de *coduri narative* pe care critica nu trebuie să le explice (de acest lucru se ocupă critica tradițională), ci (parafrazez aici pe cineva) să descopere „*cum*-ul și *de ce*-ul procesului de semnificație" sau, citez din altă parte : „să libereze și să-i restituie [romanului] abundența semantică, reconstituindu-i [tot romanului] codurile și modurile de semnificație care îl susțin" (P. Guiraud).

— E complicat ce spuneți. Terminologia aceasta mă irită. Ea *codifică* ceva ce n-a fost *decodat* încă. Va să zică romanul este o sumă de *corpuri narative,* iar critica trebuie să afle organizarea lor in-

terioară. Bine, dar și critica veche se ocupă de *compoziția* operei. Unde este atunci noutatea ?

— Problema criticii de text se poate discuta separat. Să rămîn la roman și la *infracțiunile* lui. Găsesc această formulă într-un stadiu doct și ea vrea să numească abaterile de la regula romanului tradițional. Ți-am dat, în dialogul anterior, un număr de procedee introduse de *noul roman*, adaug, acum, alte elemente menite să sporească semnificația textului. Mi se pare interesant să reținem, de pildă, faptul că teoria *noului roman* admite un număr nelimitat de inserții *neromanești* în interiorul romanului. Cu alte cuvinte : într-un roman pot intra, fără să deranjeze pe cineva fragmente din scrisori, comentarii jurnalistice sau artistice, poeme, prospecte publicitare, paștise și parodii ale romanului contemporan, aluzii din alte cărți etc. Textul literar, va să zică, nu mai este pur, pentru a da iluzia haosului vieții trebuie ca romancierul să juxtapună elemente din domenii diferite. Universul romanesc este universul din faza prelogosului. Cititorul este chemat să despartă pămîntul de ape și să *creeze* pe contul său *opera*. Ideea nu este rea, dealtfel romanul modern folosește de mult aceste procedee. Gîndește-te la Camil Petrescu, un precursor, din acest punct de vedere al *noului roman*. Nu este singurul care a anticipat pulverizarea epicului tradițional, dar (și aici deosebirea este fundamentală) spargerea narațiunii n-are alt scop decît să întărească sentimentul de autenticitate a personajului. Iată ce au pierdut din vedere unii dintre *noii romancieri*, oameni, altfel, inteligenți, buni eseiști, tehnicieni inventivi. Romanul contemporan poate folosi (și folosește) experiența lor tehnică fără a uita ceea

ce este etern și fundamental în literatură : omul (personajul). Întoarcerea la romanesc este un semn al timpului nostru.

— Putem, deci, spune că *noul roman* a murit. Trăiască romanul !

DIALOG LA COCHIRLENI

I

Cochirleni este o groapă imensă, așezată la 20 km de Cernavodă, păzită de mai multe coline acoperite de o iarbă sîrmoasă, plină mereu de un praf lipicios. Dacă te urci pe una dintre ele, vezi o succesiune de spinări uriașe de berbeci, intrați, ai impresia, de la începutul lumii într-un somn geologic total. Pe spinările acestor berbeci scitici a fost cultivată însă vița de vie, și asprimea peisajului este corectată de geometria rîndurilor drepte sau circulare.

Strugurii sînt mari ca niște ugere cu boabele gata să crape sub presiunea energiei luminoase din interior. Strivite, boabele lasă un parfum discret care-ți aburește cerul gurii... Din cînd în cînd se aude, exact ca în *Priveliștile* lui Fundoianu, cîte un pocnet îndepărtat. Sînt poate dovlecii care explodează în porumbiștile de pe malul Dunării sau sînt sunetele misterioase ale toamnei care începe aici devreme și ține mult, ni se spune, într-o agonie lentă, luminoasă.

N-am auzit chiotele oamenilor de la cramă, n-am văzut șuvoiul mustului țîșnind din teascuri,

n-am zărit nici pe junele culegătoare cu coşurile pe cap, cîntînd voios ca în cunoscutele, vechile pastorale... Drumul strugurelui spre vin este, acum, mai scurt. Din ladă, el merge direct în teascurile mecanice şi, de aici, prin ţevi nevăzute ajunge în butoaie sau, dacă strugurele este exemplar în speţa lui, ia o cale mai complicată spre pîntecul consumatorului necunoscut. Poezia, ajutată de puţină imaginaţie, rămîne doar în faza culesului. Dinţii de metal care apucă şi strivesc cu lăcomie boabele bolnave de soare îmi dau un sentiment de cruzime rece, impersonală. Din ugerul transparent nu mai rămîne decît un jalnic cadavru.

Dialogul ce urmează a avut loc în acest cadru scitic îmblînzit, într-o după-amiază lăptoasă de octombrie, după ce studenţii şi profesorii filologi din Bucureşti au realizat, bineînţeles, cele 40 de lădiţe, norma fatală... Un dialog, pornit spontan, fără protocol, fără ierarhii, fără dorinţa de spectacol spiritual. Participă la el şi doi studenţi fizicieni, oameni, îmi dau seama numaidecît, cu lecturi bogate, ageri la minte şi hotărîţi în opiniile lor. Filologii au, la început, un aer obosit, literatura le pare, aici, un subiect frivol, altele sînt neliniştile lor. Privesc cu oarecare superioritate (superioritatea profesionistului), tac în chip elocvent, apoi, cînd discuţia se aprinde, ei leapădă hainele blazării, se însufleţesc, devin polemici. Cineva încearcă să aducă discuţia pornind de la G. Călinescu *(Universul poeziei)* despre simbolul strugurelui în artă. N-are succes, strugurele este pentru noi un obiect halucinant de concret, îl visăm noaptea, îl trecem de două mii de ori prin mînă, ziua. Simţim cu toţi că acolo unde există un prea plin al vieţii nu este loc pentru literatură, opera imaginaţiei. Discu-

ția evoluează rapid spre acele teme, mai abstracte. Cînd simți praful cleios pe picioare, ai o poftă nebună să vorbești despre torsul stelelor.

— Domnule profesor, de ce spune sfîntul Augustin că poezia este vinul diavolului ?, asta ca să rămînem în domeniul nostru viticol ! Face, cumva, o aluzie la puterea ei de a îmbăta spiritul, de a delira strîmbînd dreapta imagine a lumii ?

— Sfîntul Augustin numește, într-adevăr, în *Contra Academicos* poezia ceea ce spui că o numește : un elixir primejdios pentru suflet, o astuție a necuratului. Sînt și definiții mai măgulitoare, mă limitez să-ți citez una singură, găsită într-o crestomație : „societatea are nevoie de poeți, cum noaptea are nevoie de stele". Sau, dacă vreți, îți mai citez una, dintr-un latin : *poeții și regii nu se nasc în fiecare an...*

— Bine, bine, dar noi avem, azi, peste 1 000 de poeți și apar în fiecare an alții, ironiști și manieriști, vizionariști, intelectualizanți, spirite agreste, spirite citadine, poeți și poetese...

— Te rog, nu aborda problema sexului în poezie. Poeziile, ca și îngerii, n-au sex. Am făcut imprudența să vorbesc, în termeni cît se poate de măgulitori, despre *lirica feminină* și mi-au sărit toate poetesele de limbă română în cap. Unele dintre ele nu-mi mai răspund la salut. *Feminin, feminitate* sînt, pentru ele, ai citit poate și dumneata presa literară, niște noțiuni fără sens. Degeaba spun eu că *lirica feminină* nu-i o sintagmă peiorativă, nimeni nu mă crede. O distinsă poetă vede în această formulă o viclenie a criticului (sau, mă rog, o prejudecată) și se grăbește să mă admonesteze. N-aș fi crezut niciodată că feminitatea să irite în așa măsură pe unele autoare, încît ele să vadă

roșu înaintea ochilor cînd vine vorba, în critică, despre această noțiune. Să mai spui că marea lirică a trecut, adesea, prin ferestrele *feminității* și că de la eros la cosmos nici una dintre temele fundamentale nu-i este străină *liricii feminine* ?! Spun, dar parcă aud replica : acestea sînt temele (miturile) generale ale poeziei, de ce nu se vorbește, totuși, de *poezia masculină*, de ce această stăruitoare discriminare în privința feminității ? Ce să mai zic ?! Îmi este tot atît de greu să răspund la această întrebare, ca și cum ar trebui să răspund de ce femeia naște copii, iar bărbatul nu. Mărturisesc că nu știu, dar vin și mă întreb la rîndul meu : din condiția că femeia cunoaște miracolul procreației să nu rezulte nimic pentru poezie ? Nici o nuanță a sensibilității lirice să nu se diferențieze din contactul intim cu astfel de procese vitale ?

Nu știu ce credeți dumneavoastră, dar pentru mine poeta care își asumă, cu curaj estetic, riscul de a vorbi despre toate acestea face un pas spre marea poezie. Nu sînt de părerea lui Baudelaire care se întreba, mirat, pentru ce sînt lăsate femeile să intre în biserică : „ce conversație — zicea el, malițios — pot avea femeile cu Dumnezeu ?!" Pot, din moment ce Sfînta Theresa d'Avila simțea corporal Sfîntul spirit și vedea, în crizele de extaz, imaginea fizică a divinității. Fiorul metafizic nu-i o vocație masculină, dar îmi vine să zic că sînt teme, mituri pe care nu le poate aborda, din interior, decît o poetă.

— *Feminitatea* este, dacă înțeleg bine, un privilegiu în artă. Un privilegiu pe care cîteva autoa-

re romînce îl refuză cu furie rece. Mă simt ispitit, domnule profesor, să cred că furia aceasta porneşte dintr-un orgoliu rănit. Nu cumva scriitoarele în cauză nu sînt lăudate prea mult şi atunci intervine obişnuita diversiune (justificare exterioară) ?! Feminină sau ne-feminină poezia trebuie să spună ceva ce n-a fost încă exprimat în acelaşi fel. Noutatea în artă (nu ştiu dacă nu parafrazez pe cineva) este a redescoperi miracolele vechi. Cînd o poetă îmi vorbeşte, ca Sapho, despre eros, o lumină se aprinde în spiritul meu...

— Poate să fie şi ceea ce spui dumneata, dar, spun drept, nu mai vreau să caut rădăcinile acestei dispute. Ca să încheiem mai fericit această paranteză, dă-mi voie să-ţi citez (din memorie) o propoziţie din Hugo : *dacă Dumnezeu n-ar fi făcut femeia, n-ar fi făcut floarea.*

Să ne întoarcem la Sfîntul Augustin. Poezia ca instrument al spiritului rău...

— Impresia mea este, domnule profesor, că poezia contemporană suferă de un complex al poeziei. Nu fac un paradox, este o realitate, poezia este bolnavă de propria inteligenţă. Are dreptate părintele Augustin, poezia devine, uneori, un vin al diavolului, ne îmbată cu vorbele, ne ameţeşte cu delirul frazelor. Nu sînt un spirit tradiţionalist (o noţiune ce ar trebui, dealtfel, redefinită, căci a cînta procesele fundamentale din univers nu înseamnă a te aşeza pe o poziţie conservatoare !), nu sînt, zic tradiţionalist, dar bolboroseala aceasta de versuri deştepte mă scoate din fire. Vreau în poezie mai multă sinceritate, chiar dacă poezia este o convenţie, vreau o imaginaţie mai liberă,

mai tinerească (spiritual), prea multe versuri pe care le citesc prin reviste îmi dau impresia de precoce oboseală. Sau de o inestetică încrîncenare.

— Dă-mi voie (intervine studentul-fizician), vorbind despre poezie, ai intrat fără să vrei într-o stare de revoltă. Nu este umoarea cea mai bună pentru a discuta despre „vinul diavolului". Poezia este de mai multe feluri, pentru că și sensibilitatea umană (aceea care face poezie și aceea care o primește !) este diferențiată. Eu cer poeziei să fie elocventă în raport cu genul ei. Nu detest pe bucolici pentru că sînt un citadin fanatic și mă pregătesc pentru o profesiune prin excelență citadină. Șansa poeziei este să se adreseze tuturor și să cultive în noi dorul de universuri imaginare. Cine nu sădește în spiritul meu o floare, indiferent de natura ei, nu comunică cu mine. Iar dacă nu comunică, salut, de vină este poetul sau de vină sînt eu. Nu mă grăbesc să arunc vina pe poet... Un prieten, care are o anumită experiență, îmi spunea că puțină lume știe să bea. Adevărații profesioniști ai băuturii nu se îmbată. Ei intră doar în acea stare specială care te face să descoperi sub geometria înghețată a lumii imperceptibila metamorfoză a lucrurilor...

— Ajungeți departe. L-ați părăsit de mult pe Sfîntul Augustin. El voia să spună un lucru mai simplu pe care l-ați intuit, dealtfel : poezia este o minciună care deschide porțile universului. Ea trece de pragul la care se oprește rațiunea ordonatoare, exactă. Ea îmbată spiritele și cultivă în ele o geografie imaginară... Vinul acesta naște îndoiala și, acolo unde există îndoiala, cunoașterea progresează.

II

— Domnule profesor, înțeleg de ce Barthes consideră romanul „un act de sociabilitate", dar nu înțeleg ce vrea să spună el prin faptul că romanul „instituie literatura". Se gîndește, cumva, la faptul că romanul dă literaturii un statut social și face din ea o forță de persuasiune în societate? Formula este, în orice caz, ambiguă, paradoxală. Paradoxul este fructul unei gîndiri minore... Ambiguitatea este regimul gîndirii leneșe. Vreau, în critică, mai multă exactitate, vreau adevăruri mari, esențiale, m-am săturat de frumoasele aproximații. De ce să ne fie rușine să zicem că romanul trebuie să vorbească despre om în relațiile lui multiple? Nu mi se pare deloc învechită imaginea propusă de Stendhal. Și, apoi, ce atîta teorie? Pădurea de teorii despre roman ne împiedică să mai vedem romanul...

— Sper din tot sufletul, că teoriile despre roman nu te împiedică, totuși, să citești romanul. Ar fi culmea ca efortul de a limpezi problemele unui gen în plină expansiune să devină o frînă în calea lecturii. Dar să luăm pe rînd neliniștile dumitale. Înțeleg că te irită excesul de aproximare în domeniul esteticii romanului. Te irită, dar te preocupă din moment ce ai insomnii din cauza unei formule propuse de Roland Barthes. Dă-mi voie să-ți spun că te contrazici, ceea ce nu-i grav, literatura este domeniul în care contrazicerile sînt admise. Ce ne-am face dacă adevărurile ar fi de la început limpezi și imuabile? N-ar mai fi cu putință progresul. Romanul se constituie dintr-un număr impresionabil de anti-romane: opere care se abat de la regulă, pînă ce abaterea devine o

lege, se instituționalizează. Și atunci apare un nou roman care contrazice eroarea instituționalizată, „normalizată". Aceasta-i dialectica literaturii, n-avem ce face. Romanul din secolul al XIX-lea (nu în totalitate, dar în tendința generală) este, într-adevăr, o oglindă deasupra unui drum care străbate spațiul societății. Scriitorul din secolul nostru a restrîns perimetrul acestui drum, a restrîns și cronologia (durata) lui. Romanul a devenit oglinda ce se plimbă în spațiul unei camere. O călătorie în jurul unei singure încăperi pe o durată, uneori, de cîteva ore. Își pierde romanul, din această pricină, puterea de „sociabilitate" ?, capacitatea de a „instiui" literatura, cum zice nu paradoxal, ci foarte exact Barthes ! ?

Romanul este genul (special) care are, cum știi, cea mai mare deschidere. Asimilează toate *limbajele*, discursul romanesc suferă de un fel de bulimie cronică. De la lista de bucate pînă la mit, arhetip, totul poate intra în structura, încăpătoare ca o arcă a lui Noe, în romanul contemporan. Marea lui popularitate (romanul este genul cel mai citit) și puterea lui de a influența conștiințele din toate straturile societății îi dau un loc preferențial în ierarhia valorilor literare. Deschis spre social, el deschide, la rîndul lui, conștiința unei epoci spre literatură. Romanul instituează, într-adevăr, spațiul imaginarului, aduce fantezia la putere. Poezia este detonatorul vieții spirituale, romanul vine și structurează ceea ce a fost aruncat în aer. Datorită lui, literatura devine o ficțiune care concurează nu numai (cum s-a zis) starea civilă, concurează și influențează conștiința socio-culturală a unei societăți. Romanul poate fi atît de precis în intuițiile și descripțiile lui, încît pornind de la

Balzac, s-a putut ține un curs despre codul penal francez.

Cît despre abundența teoriilor asupra romanului, exagerezi. N-am observat, cel puțin în literatura noastră, să fim agresați de prea multe exegeze, ipoteze despre un gen care, încă o dată, stăpînește spiritul cititorului modern. Romanul se dezvoltă rapid și estetica aleargă cu limba scoasă în urma lui. Rareori îl anticipează (cazul *noului roman)* dar și atunci își găsește modele în literatura anterioară. Ți-aș atrage atenția asupra altui fapt : romanul contemporan a început să cuprindă în interiorul lui și o *estetică a romanului.* Prozatorul nu mai vrea să fie un grefier onest, vrea să fie și un estetician, mai ales un estetician. Cititorul să binevoiască să gîndească puțin la ceea ce citește și să ordoneze, potrivit gustului și instrucției sale, faptele pe care le citește. Cum vezi, romanul a devenit o instituție complexă și cu atribuții ce se întind de la politică la estetică.

— Condiția este, domnule profesor, ca romanul să poată fi citit. Cu o estetică implicată sau o estetică manifestă, romanul trebuie să atragă pe cititor. Spun, poate, o banalitate, dar nici o estetică din lume nu poate scuza lipsa esteticului într-o carte. Și cînd spun estetic nu mă gîndesc numai la stil *(l'écriture),* ci la un stil de a gîndi și a formula adevărul romanesc. Mi se pare că se face adesea o confuzie deplorabilă între premizele ambițioase ale unei cărți și substanța artistică reală. Nu-i suficient ca o narațiune să vorbească despre un fenomen tragic pentru ca imaginea lui să devină memorabil tragică. Balzac descrie nenorocirea unui parfumier și vedem, la urmă, că se prefigurează un destin uman extraordinar de

complex și, totodată, se prefigurează drama unei societăți care trăiește sub puterea unui regim juridic terorizant. Legea care îngăduie runarea onestului parfumier este tot atît de absurdă ca și fatalitatea care lovește pe Oedip. Este puterea talentului de a face dintr-o simplă chichiță juridică expresia unui mecanism aberant care strivește pe individ... O mie de documente despre exploatarea sălbatică a copilului în societatea burgheză nu egalează cele cîteva pagini extraordinare despre Cosette din romanul lui Hugo. Nu știm de ce nu se înțelege acest fapt simplu : acolo unde nu există artă nu poate exista nici adevăr. Nu cred să mă situez pe o poziție estetizantă dacă cer unei cărți să fie profundă în raport cu premizele ei.

— De acord (intervine studentul fizician), dar eu cer *esteticului* să-și asume o responsabilitate *etică* în cel mai înalt grad. Acolo unde nu există o conștiință morală mare nu poate exista nici o conștiință estetică mare. Cine face în literatură doar fraze frumoase nu mă interesează, n-am timp. Cine se hotărăște să spună adevărul pe față merge în sensul artei. Minciuna frumoasă îi dă doar roată. Epoca noastră este însetată de adevăr. Îl culeg acolo unde îl găsesc. Nu accept, evident, impostura care își îngroașă vocea și profețează marile adevăruri fără a avea o conștiință estetică, dar nu pot accepta nici literatura care fuge de adevărurile mari. Mai mult decît oricînd, timpul nostru pune pe primul plan următoarea relație definită astfel de estetica veche : *frumosul este forma supremă a binelui. Esteticul este eticul în grad desăvîrșit*... Reproșez multor romane de azi lipsa lor de fundament etic. Este poate o conse-

cință a disciplinei în care mă formez dar, din lecturile, pe care le-am făcut în ultimul timp, am constatat că multe cărți de proză complică inutil banalitatea, nu spun nimic esențial, memorabil despre omul de azi. Începi o carte și, după o sută de pagini, îți vine s-o lași din mînă : o pisălogeală insuportabilă. N-aveți impresia, domnule profesor, că formele epice complicate au început să mănînce romanul contemporan ? Mi-e dor de o narațiune simplă în care să regăsesc ceva din neliniștile mele... O poveste, de pildă, despre un bărbat și o femeie care se iubesc în timpurile noastre și trec printr-un număr de întîmplări...

— Îmi vine să răspund ca înțeleptul dialectician : și dumneata ai dreptate, și dumneata. Nu vreau să fac pe judecătorul, dar văd că mă împingeți mereu spre acest rol. Dumneavoastră priviți, în fond, același fenomen, dar din unghiuri diferite. Dumneata ceri în chip expres literaturii, și ai dreptate, negreșit, un fundament estetic. Nici nu se poate altfel. Curajul fără artă este o voce în pustiu. Dar și arta fără curaj n-are bătaie lungă. Literatura trebuie, în consecință, să aibă și fundament etic. Romanul, îndeosebi, nu poate trăi în afara noțiunii de adevăr. Dar modul de a-l sugera diferă. Nu m-aș grăbi să spun că romanul lui Mateiu Caragiale, prozator cu stil înflorat, iese din sfera adevărului, nu comunică nimic despre mediul moral pe care îl are în vedere. Este, dimpotrivă, în bună măsură, un roman de moravuri, tipologia lui este memorabilă, mai „realistă" decît personajele din cărți pur realiste. Ca să rezum : curajul este perceptibil în literatură de la un anumit grad de creațiune. Ade-

vărul brut interesează în altă ordine (sociologică, politică) și, deci, în alt tip de discurs. Poți dumneata să-mi înșiri pe o mie de pagini nenorocirile unei lumi dar nu miști în mine fibra tragicului dacă îți lipsește capacitatea de a crea o ficțiune verosimilă artistic despre această lume. Ai dreptate cînd spui că epoca noastră este însetată de adevăr și adeseori căutăm adevărul în afara literaturii. Am citit mai multe cărți care nu aparțin literaturii de ficțiune, dar care descriu, într-un mod tulburător, simple fapte de viață. Aceste cărți se situează dincolo de literatură, reprezintă jurnalul unei experiențe. Ele sînt luate, ca atare, ca dosarele unei existențe umane. Sînt, încă o dată, extraordinar de interesante dar nu ca opere de ficțiune. Trecute în roman, faptele de viață ar trebui să fie altfel înfățișate și autorul în cauză a avut inteligența să nu amestece ficțiunea cu istoria.

Spui că romanul românesc (o parte a lui) și-a pierdut, vorba lui Ibrăileanu, capacitatea de creație. Îți dau dreptate în cazul romanului mediu, acela care are (ar trebui să aibă) un rol important în formarea gustului public. Într-adevăr, romanul mediu s-a înfundat în niște formule epice care-i depășesc forțele de creație. Este fie brutal simplist, în ignorarea noțiunii de adevăr artistic, fie complicat, sofisticat într-o eseistică fără perspectivă. Lipsește și unuia și altuia dimensiunea creației și, în afara ei, orice discuție despre estetic este inutilă...

Și acum să revenim la lădițele noastre. Să ne consolidăm experiența viticolă.

SUMAR

Marin Preda. Omul moral și blestematele chestiuni insolubile 7
Pactul și impactul biografic (Un fastuos libertin ; Musset și baroana Dudevant ; Louise Colet ; Veneţiile lui Paul Morand) 42
Iubirile și urile lui G. Călinescu 57
Din nou Malraux. Pasiunea grandorii. O religie a fraternităţii 64
Eugène Ionesco. Copilăria și lumina. Literatura și lumea primei zile 86
Mircea Eliade. Cultura și probele iniţiatice . . 124

III. Strategia criticilor

Maiorescu. Strategia prospecţiunii 152
Ultimul Roland Barthes. Strategia curtenitoare . 160
„Camera luminoasă". Întoarcerea autorului în text 186
Discursul gurmand 199
Tema unică a operei și obsesia unică a analistului 205
Lumea paralelă a formelor 215
Lectura productivă și lectura critică . 221

IV. Dialoguri

Despre spiritul modern 228
Fanatismul metodei 235
Despre clasicism 243
Cultul clasicilor 248
Fauni și maşini 253
Poezia livrescului 258
Reciclarea romanului 263
Infracţiunile romanului 268
Dialog la Cochirleni 274

Redactor : IORDAN DATCU
Tehnoredactor : VASILE CIUCA

Dat la culeș : 28.01.1993 ; Bun de tipar : 24.06.199-

Hârtie tipar de grad 2 ; Aparut 1993

Tiparul executat sub c-da 237 la
S.C. Editura și Imprimerie „Porto-Franco" S.A.
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
Galați — ROMÂNIA

Scanare și prelucrare digitală

de

Anonim

și

CAT Graur

Antwerpen 2026